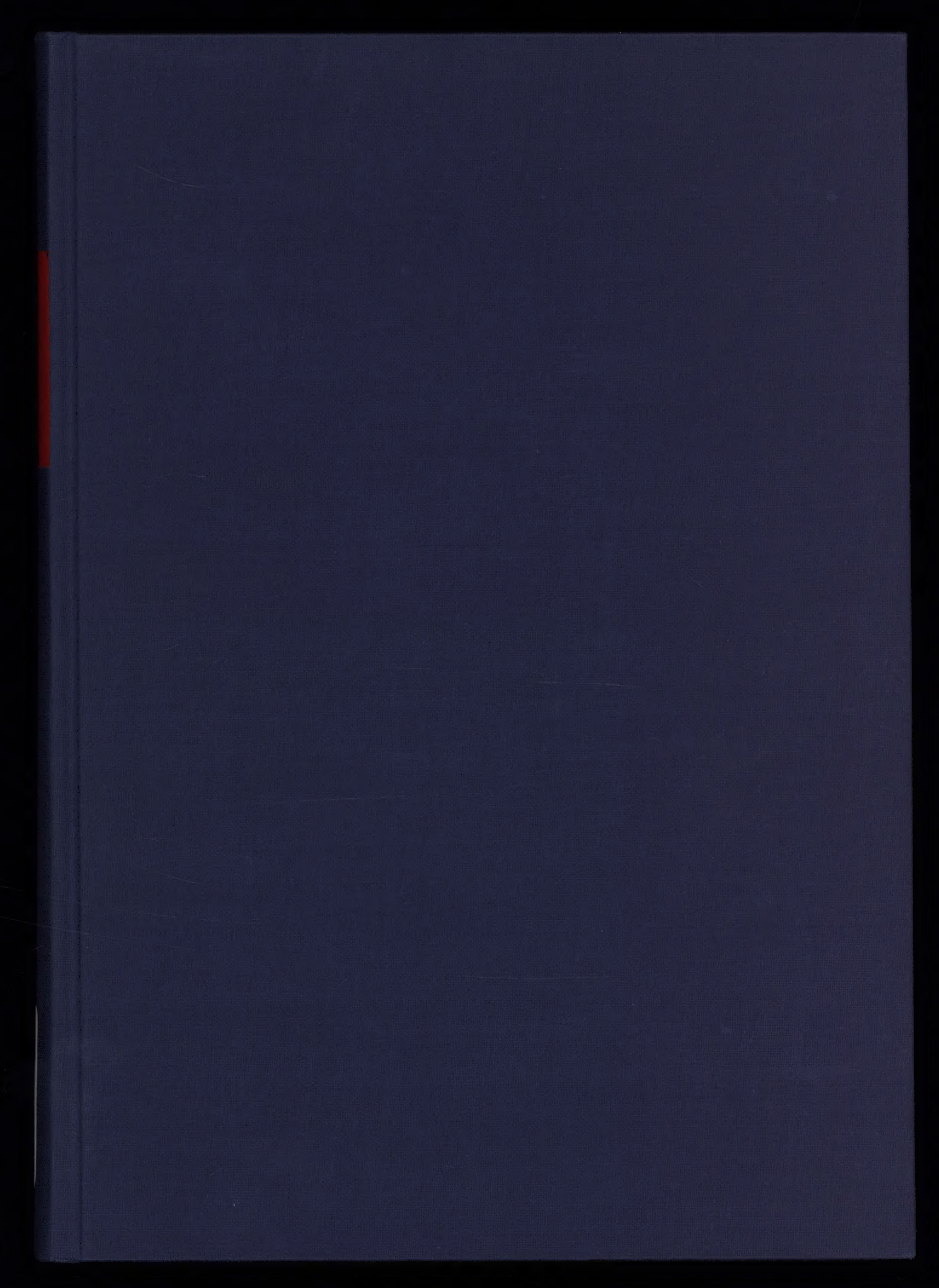
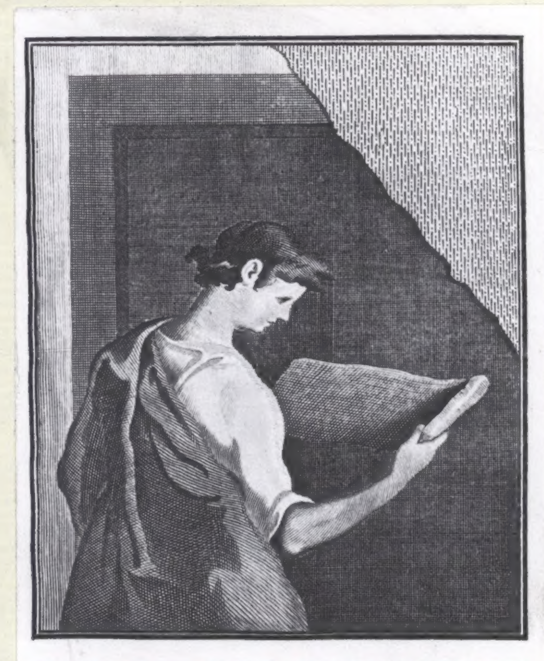




THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

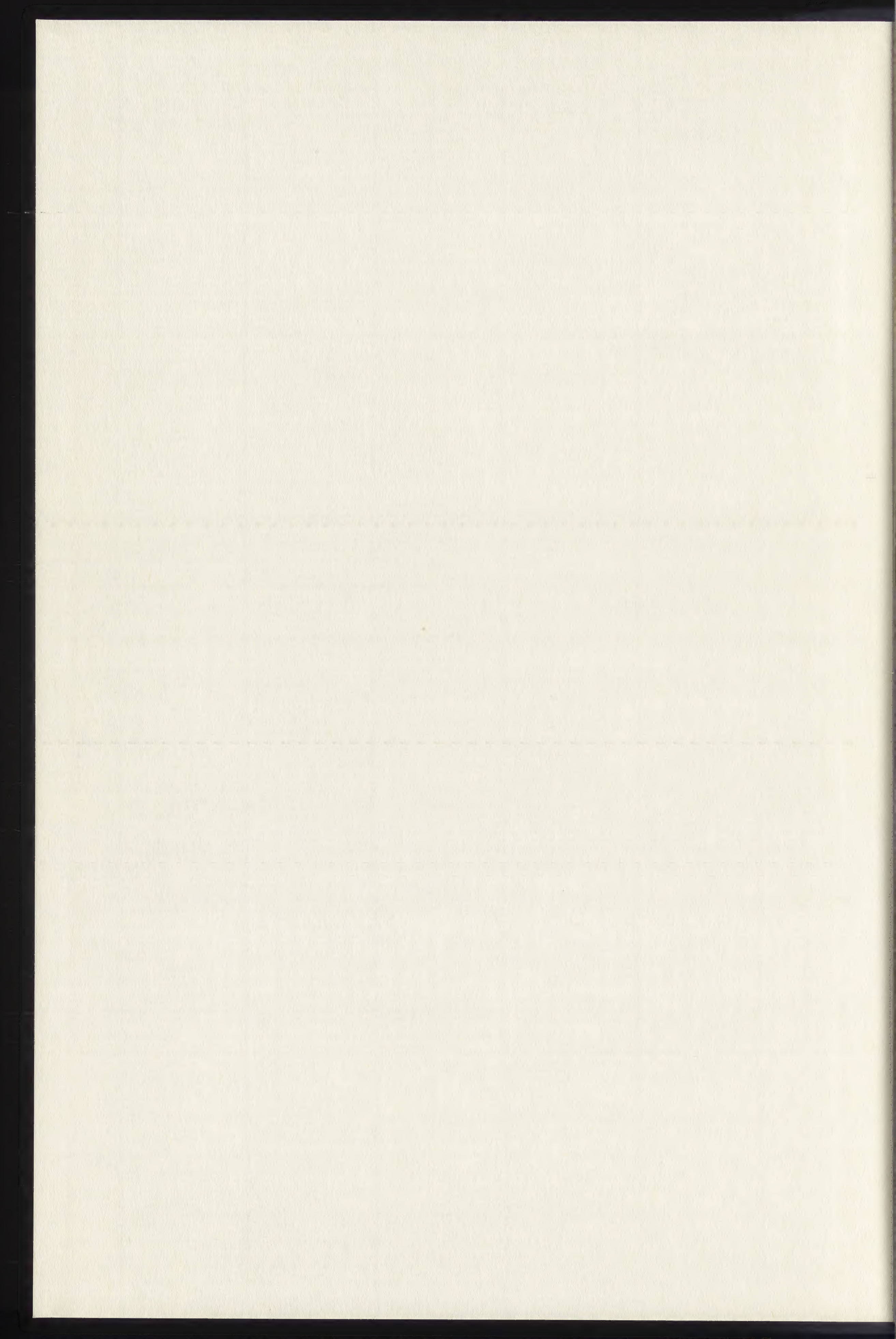
VON

Dr. HUBERT JANITSCHEK,

V. Band.

BERLIN und STUTTGART.
VERLAG von W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
[illegible]

UNVERÄNDERTER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN [illegible]



REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

D[R.] HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I/E.

X. Band.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1887.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Druck von Gebrüder Kröner in Stuttgart.

Archiv-Nr. 38 48 680
©
1968 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp., Berlin 30, Genthiner Straße 13.
Printed in the Netherlands
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie, Xerokopie) zu vervielfältigen

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

Inhaltsverzeichniss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Litteraturbericht.

Aus dem Nachlasse R. v. Eitelberger's.

I.

Die Lebendigkeit im Kunstwerke[1].

Unter allen Eigenschaften, welche wir an einem Kunstwerke schätzen, nimmt keine einen grösseren Grad von Bedeutung ein, als die Lebendigkeit, und keine Eigenschaft eines Kunstwerkes wirkt stärker und unmittelbarer, als gerade sie. Während die Schönheit nur für einen bestimmten Kreis von Menschen erfassbar ist, einen Kreis, der eben für die Eindrücke der reinen Schönheit durch Natur und Bildung empfänglich gemacht wurde, giebt es keinen Stand, kein Volk und keine Culturstufe, auf welche nicht die Lebendigkeit eines Kunstwerkes wirken würde. So weit wir auch Nachrichten über Kunstwerke und Schilderungen von solchen besitzen, überall finden wir die Lebendigkeit des Ausdruckes betont.

Die Werke des Dädalus und der Dädaliden waren bei den Griechen berühmt wegen ihres lebendigen Eindruckes, den sie hervorgerufen. Es wurde von ihnen erzählt, dass sie zu leben scheinen, Herakles nach seinem Bilde einen Stein geworfen habe, die Gestalten gefasst werden mussten, damit sie nicht davon laufen. Man erklärte sich ihre Beweglichkeit und Lebendigkeit aus eingegossenem Quecksilber. Prometheus bildete Menschen als »beseelte« Thongebilde. Die alten Statuen sind, wie der h. Augustin sich geistvoll ausspricht, gleichsam »animata corpora«. Die Urtheile des Plinius und Cicero über griechische Statuen stimmen

[1]) Wie ich schon im Nekrologe (Repert. Bd. VIII) mittheilte, hatte Eitelberger die Absicht, seinen an der Universität Wien gehaltenen Vorlesungencyclus über die Theorie der Kunst in umgearbeiteter Form als Buch erscheinen zu lassen. Er kam leider nur dazu, zwei Capitel »Ueber die Lebendigkeit im Kunstwerk« und über »Naturwahrheit« für den Druck zu redigiren (Sommer 1884). Diese, sowie zwei kunstgeschichtliche Untersuchungen wird das Repertorium im Laufe dieses Jahrgangs veröffentlichen. H. J.

in diesem Punkte mit griechischen Urtheilen, insbesondere den Epigrammen überein. An einer Statue des Herakles von unbekannter griechischer Hand wird gerühmt, »dass er die Nähe des schmerzlichen Todes in dem vergifteten Gewande des Nessos fühle«, an der des Philoktet, von einem Zeitgenossen des Myron, »dass die Beschauer den Schmerz der Stunde zu empfinden scheinen«; der Zeus des Phidias wirkte so lebendig, dass der Epigrammist sagen konnte: »Zeus kam selbst vom Olympos herab, dir zu zeigen sein Antlitz Phidias; oder stiegst ihn zu beschauen hinauf?«

Ein anderer Epigrammatist schreibt die Lebendigkeit des parrhasischen Herakles der Traumerscheinung desselben zu:

»Wie im nächtlichen Traum dem Parrhasios Herakles sich oftmals lebend vor Augen gestellt, also erblickst du ihn hier. »Praxiteles — so heisst es in einem anderen Epigramme — habe dem Steine »Leben und Seele« verliehen, als er die Niobe bildete, welche die Götter zum Steine verkehrten; der Künstler hat dem Erze Gefühl verliehen, man sieht den Japtos seufzen; lebend erscheint das Werk, das Herakles und Antäos darstellt, es rührt zum Mitleide dessen Qualen, er stönt aus röchelnder Brust. Bekannt sind die Epigramme über die Myronische Kuh, sie erzählen wie sie den Hirten, den Stier und die Bremse täuschte, wie das Kalb nach ihr begehrt, wie das Erz brüllt mit lebendigem Athem beseelt u. s. f. Wer erinnert sich bei dieser Gelegenheit nicht an die charakteristischen Anekdoten von Apelles, Zeuxis und anderen Malern, die sich mit der Natur in Wettstreite eingelassen und die sie oft an Lebendigkeit des Ausdruckes übertroffen hatten.

Das Streben nach Lebendigkeit des Ausdruckes geht durch das ganze Mittelalter und die Renaissance, es ist gemeinsam den verschiedensten Zweigen der Kunst. Was uns in den frühesten Stufen der Kunstentwicklung als etwas Uebertriebenes und Carrikirtes erscheint, lässt sich nur aus dem Streben der Künstler erklären, lebendig zu schildern und die Wirkung des Lebendigen zu erzielen. Wo die Lebendigkeit des Ausdruckes fehlt und die Empfindung für die Lebendigkeit abgestumpft ist, da beginnt auch die Kunst zu sinken. Die Geschichte der griechisch-römischen Kunst vom 3. Jahrhunderte an weist überall Spuren des sinkenden Geschmackes auf und vorzugsweise fällt der leblose starre Ausdruck in den Köpfen und in den Bewegungen auf, bis endlich jedes Gefühl für Lebendigkeit und Beweglichkeit des Ausdruckes verloren ist. Starr und gleichgültig sehen uns die Gestalten aus jener Zeit an; bei Betrachtung derselben können wir nichts empfinden, keine lebendigen Eindrücke aufnehmen, weil eben die Künstler in der damaligen Zeit nicht mehr in der Lage waren, lebendig zu schildern.

Als nach langem Winterschlafe die italienische Malerei im Anfange des 14. Jahrhunderts wieder zum selbstständigen Leben aufgewacht war, trat sofort das Streben in den Vordergrund, die Eindrücke des Lebens in die Darstellungen der Kunst wieder aufzunehmen. Kein Kunstwerk ist vielleicht in dieser Beziehung interessanter als die Fresken des Giotto in der Capelle der Scrovegni in der Kirche Sta. Maria in Padua. Dieser grosse Meister betrat das Gebiet der Allegorie daselbst mit einer Reihe von Figuren, die an der Lebendigkeit des Ausdruckes nichts zu wünschen übrig lassen. Wie er die Hoffnung schildert mit aufgehobenen Händen, die Verzweiflung, den Zorn, den Neid, überall in lebendig bewegten Gestalten, ist ergreifend und ein sicheres Zeichen der wieder erwachenden Kunst. Ebenso ist es auch mit den Scenen aus dem Leben Christi in derselben Capelle. Die Compositionen wirken so dramatisch, weil die Gestalten so lebendig geschildert sind. Als die Schule von Giotto nach 100jähriger ruhmvoller Laufbahn zu sinken begann und eine Ermattung und Ermüdung der Geister eintrat, da fühlt man sofort in dem Mangel lebendigen Ausdruckes den Rückgang der Schule. Aehnliche Erscheinungen traten Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts in den deutschen und niederländischen Malerschulen auf. Vieles, was insbesondere Laien als hart, roh in der Bewegung, übertrieben in den Schilderungen vorkommt, ist ein Symptom des Strebens nach Lebendigkeit. Als Beispiele mögen die Kupferstichblätter des grössten deutschen Meisters des 15. Jahrhunderts, Martin Schongauer, dienen, den man meistens nur wegen des romantischen Idealismus halber hochschätzt; aber nicht allein sind es seine heiligen Gestalten, die klugen und thörichten Jungfrauen, die ohne den lebendigen Ausdruck ihres Liebreizes entbehren würden, sondern auch seine historisch-religiösen Blätter, z. B. »Die Kreuztragung Christi«, und selbst die ornamentalen Blätter sind des vollsten lebendigsten Ausdrucks.

Die Lebendigkeit des Ausdruckes ist daher eine Anforderung, welche an alle Kunstwerke geht, gleichgültig, welchem Zweige der Kunst sie angehören und in welcher Zeit und bei welchen Völkern sie entstanden sind. Es wirkt eben die Lebendigkeit des Ausdruckes mit einer sozusagen elementaren Macht; wo sie fehlt, ist eine künstlerische Wirkung nicht zu erreichen.

Gilt daher die Lebendigkeit der Erscheinung als ein charakteristisches Zeichen jedweder Kunstrichtung, so giebt es allerdings wieder einzelne Künstler, einzelne Kunstepochen und auch einzelne Nationen, die eben ihres eigenthümlichen Charakters halber ganz besonders geeignet sind, die Lebendigkeit der Erscheinungen zu künstlerischem Ausdruck zu bringen. So würden wir unter den germanischen Stämmen

vorzugsweise die Holländer, unter den romanischen die Spanier und Neapolitaner, unter den mittelasiatischen die Perser, unter den ostasiatischen die Japanesen, als diejenigen bezeichnen, bei denen das Lebendige gewissermassen als Nationaltypus in den Kunstwerken erscheint. Unter den Kunstschulen sind es vorzugsweise die des 16. und 17. Jahrhunderts, die mit besonderer Bevorzugung die Lebendigkeit der Erscheinungen betonen, und unter den grossen Meistern der Kunst sind es wieder einige, die wie Rembrandt und Velasquez, Caravaggio und Callot, Ostade und Bega, Wilkie und Turner u. a. m. Meister sind in der Darstellung lebendiger Gestalten. Der Hauptmeister aber, der die Lebendigkeit im höchsten Grade zum Ausdruck zu bringen verstanden hat, ist ohne alle Frage Rembrandt; dieser ist der Meister, den man in allen seinen Phasen studiren muss, wenn man wissen will, was es heisst, lebendig empfinden, lebendig componiren und lebendig darstellen. Ihm ist es gelungen, schnell vorübergehende Erscheinungen zu fixiren, die jeder andere Künstler für undarstellbar halten würde; er hat sich auch an Aufgaben gewagt, die bis zur äussersten Grenze dessen gehen, was überhaupt auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu erreichen ist. Diese Eigenschaften nimmt man nicht allein in seinen historischen Compositionen wahr, sondern auch in seinen Bildnissen und in seinen Landschaften, und es ist gewiss nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, dass Rembrandt so wie er der Meister des Helldunkels war, so auch als der Meister der Lebendigkeit bezeichnet werden kann.

Aus der grossen Anzahl Rembrandt'scher Radirungen, welche geeignet sind, das Capitel über die Lebendigkeit des Ausdruckes zu illustriren, heben wir nur einige wenige hervor. Das Opfer Abrahams (Bartsch 35), die Verkündigung der Hirten (B. 44), die Ruhe in Aegypten (B. 58) sind nach dieser Richtung hin ganz ausserordentlich bezeichnend. Bei allen Vorwürfen ähnlicher Art ist die Wahl des Momentes, der geschildert werden soll, von Wichtigkeit. Denn ein Vorgang, der in der Zeitfolge vor sich geht, aber nur in einem bestimmten Momente geschildert werden kann, lässt eine sehr grosse Anzahl von Darstellungen zu, und so oft auch von den verschiedenen Malern das »Opfer Abrahams« und »Die Verkündigung der Hirten« dargestellt wurde, immer kam ein verschiedener Moment zum Ausdruck. Die Feierlichkeit der Situation beherrscht die meisten Gemälde ähnlicher Art. Bei Rembrandt war ohne alle Frage die Erwägung ausschlaggebend, jenen Moment zu wählen, wo der lebendigste Ausdruck sich mit der spannendsten Situation verbindet. So ist bei dem Opfer Abrahams gewissermaassen der letzte Moment gewählt und der greise Abraham bereit, unmittelbar das Opfer zu vollführen; er greift in stürmischer Hast mit der linken Hand

nach dem Opfermesser, während die rechte Hand den Kopf und das Auge des Isaak zurückhält; kaum dass Abraham Zeit hat, die himmlische Erscheinung ins Auge zu fassen. So ist auch bei der Verkündigung der Hirten der Moment gewählt, wo die von einer mächtigen Lichterscheinung begleiteten Engel plötzlich unter die Hirten der Heerde hereintreten und Staunen und Schrecken verbreiten. Das Blatt ist von höchster coloristischer Wirkung. Tiefste Nacht liegt auf Jerusalem, ein magischer Zauber ist auf der Situation ausgebreitet. Da bricht aus dem dunklen Himmelsgewölbe eine Glorie von Engeln hervor, begeistert und bewegt, reizvoll gegen den Mittelpunkt der Lichtquelle strebend. Der Engel der Verkündigung tritt aus dem Licht und Wolkenkreise hervor und verkündet das Wort den ahnungslosen Hirten, die in der feierlichen Nacht sich befanden. Nur einer von ihnen kommt zur Besinnung und zur Erkenntniss des grossen Ereignisses; aber deutlich spricht die Bewegung seiner Hände und seines Kopfes und klärt die Situation mit einer nicht misszuverstehenden Deutlichkeit und Lebendigkeit auf. Eine stille, ruhige Situation, aber doch voll lebendiger Empfindungen schildert die Rast in Aegypten (B. 58). Alles athmet Frieden. Die Familie nimmt den Moment der Ruhe wahr, Joseph ist im Begriff einen Apfel zu schälen, Maria hebt die Decke von dem Kind auf, und zeigt das Jesuskind, da hält Joseph im Apfelschälen an und wendet seinen Blick zur Situation, zur Mutter und zum Kind. Nichts Reizvolleres, nichts Lebendigeres kann gedacht werden als dieses biblische Idyll. Es giebt wohl kaum ein Blatt der Rembrandt'schen Radirung, wo nicht Züge von empfundener Lebendigkeit in reicher Fülle vorkommen würden. Wie genau hat er das Leben studirt, welche reiche Fülle von Situationen hat er geschildert; nichts scheint seinem Geiste entgangen zu sein, kein Zug, der beitragen könnte, die Lebendigkeit zu erhöhen. Und wie folgte seiner Empfindung auch die Hand und die Radirnadel, das scheinbar Undarstellbarste hat er dargestellt, den flüchtigsten und vorübergehendsten Moment gefesselt. Seine Bettler, seine Blinden, die Juden in der Synagoge, wie sie verstohlen unter sich sprechen, die Schriftgelehrten, den predigenden Jesus; sie alle hat er mit Zügen ausgestattet, welche dem unmittelbaren Leben entnommen sind. Wie das Volk da horcht, der Eine aufmerksamer, der Andere zweifelhafter, ein Dritter mit der Stimmung des Ueberzeugten, das alles hat seine künstlerische Empfindung wiederzugeben verstanden. Und ebensowenig entbehren seine Landschaften und Bildnisse dieser Vorzüge. — Die Porträts vor Allem sind voll des lebendigsten Ausdruckes, wie die seines Zeitgenossen Frans Hals, der mit Rembrandt den kühnen Vortrag theilt, aber an feiner

Empfindung von Rembrandt übertroffen wird. So oft sich Rembrandt auch selbst dargestellt hat in den verschiedensten Lebensaltern und den mannigfachsten Gemüthsstimmungen, überall ist der Ausdruck des Lebendigen erreicht. Und wie fein schilderte er den Goldschmied von Gröningen Janus Lutma, den 74jährigen Prediger J. Cornelius Silvius, den Ephraim Ronus, den feinen Kopf des Bilderhändler Clement de Jonghe, seine Mutter und seine erste Frau!

Diese Lebendigkeit in den Radirungen Rembrandt's tritt noch mehr in seinen Oelgemälden hervor. Und oft, wenn man im Zweifel ist, ob man es mit einem Originalgemälde Rembrandt's oder einem Gemälde seiner Schule zu thun hat — z. B. in dem bekannten Bilde der National-Galerie in Pest Christus vor Pilatus —, kein sichereres Merkmal der Echtheit giebt es dann als jenes der unmittelbaren Lebendigkeit, die sich auch in der Pinselführung, in der Art der Impastirung zeigt. Da dieses unmittelbare Leben dem genannten Bilde fehlt, ist es mit Recht in der letzten Zeit als nur der Schule Rembrandt's angehörend bezeichnet worden.

Unter den deutschen Renaissance-Malern ist Hans Holbein der Jüngere derjenige, der es am meisten vermochte, lebendig darzustellen und zu schildern. Auch in den Arbeiten, die er sozusagen für die Buch-Illustration geschaffen hat, ist, abgesehen von der Schönheit der Formen und der eigenthümlich Holbein'schen Grazie, die Lebendigkeit seiner Compositionen zu bewundern. Das gilt von seinen Initialen- und Randverzierungen, aber ganz vorzugsweise von seinem Todtentanz. In jedem einzelnen Bilde spielt der Tod die Hauptrolle und das Skelett, das für das Todtste und Lebloseste angesehen wird, gewinnt unter seiner Hand Leben und Empfindung. Cuncta in quibus spiraculum vitae est, mortua sunt, das ist der Grundgedanke des Holbein'schen Todtentanzes. Bald tritt Hohn aus dem Todtenkopfe hervor, bald Lust und Freude, bald Energie, hie und da auch Milde; überall aber sind die Gestalten voll energischer Lebendigkeit und packender Ueberzeugungskraft. Keiner von den verschiedenen Todtentänzen, die je dargestellt wurden, haben einen solchen künstlerischen Werth, wie der Holbein'sche, und dieser beruht wesentlich auf der Lebendigkeit der Schilderung der Situationen im Allgemeinen und der einzelnen Gestalten. Auch die Holbein'sche Bibel, sowie die Holbein'schen Porträts zeigen den Meister lebendiger Darstellung. Bei Alb. Dürer ist die Lebendigkeit ein hervorragendes Element seiner Kunstweise; doch liegt die Stärke Dürer's in der Charakteristik im Erfinden. Wohlgemuth, ein Meister zweiten Ranges, sowohl im Vergleiche zu Martin Schongauer als zu Holbein, ist nicht zur vollen Lebendigkeit durchgedrungen.

In der Malerei überträgt sich die Lebendigkeit auch auf das Colorit. Ist ja doch die Farbe ganz besonders geeignet, den Ausdruck des Lebens wiederzugeben, und haben gerade die grossen Coloristen aller Zeiten, vor Allem Tizian, Velasquez, Rubens und Rembrandt es verstanden, auch durch die Art des coloristischen Vortrages die Wirkung voller Lebendigkeit hervorzurufen. Dass Michel Angelo bei der Betrachtung eines Tizian'schen Werkes, den Ausspruch that: »Tizian mischt ja Blut in die Farbe«, ist ebenso glaublich, als richtig. Denn in Wahrheit athmen die Gestalten volles Leben, mehr als es bei einem anderen italienischen Maler der Zeit der Fall war.

Die Lebendigkeit des Ausdruckes wirkt in der Plastik nicht minder als in der Malerei und beherrscht nicht bloss die Composition einer einzelnen Figur, sondern gleichmässig auch alle einzelnen Theile derselben. Dass man vielfach bei der Beurtheilung der plastischen Kunstwerke auf die Schönheit der Form und den idealen Charakter derselben ein grösseres Gewicht legt als auf die Lebendigkeit der Gestalten, ist ganz begreiflich, wenn man sich der Theorien erinnert, welche zu allen Zeiten, insbesondere aber auch bei Winckelmann bei der Beurtheilung der plastischen Werke maassgebend gewesen sind. Nichtsdestoweniger ist die Lebendigkeit des Ausdruckes eine Anforderung, die man in erster Linie an jedwedes plastische Werk stellen muss; denn auch die höchste Formschönheit ist wirkungslos, wenn die Gestalt selbst nicht lebendig erscheint. So sind viele der allegorischen Figuren von Canova und Tenerani, der bekannte Fechter des Canova, sein Perseus und ähnliche Figuren, trotz der angestrebten Formschönheit, doch ohne nachhaltige Wirkung und lassen den Beschauer vollständig kalt. Solche leblose Gestalten wissen eben dem Beschauer nichts zu sagen; gleichgültig geht derselbe an ihnen vorüber wie an den allegorischen Figuren von Varese am Franzensplatze in der Burg in Wien und den Schwanthalerischen Brunnenfiguren auf der Freyung, während dieselben Donner'schen allegorischen Gestalten der Flussgötter am Mehlmarkt und die allegorischen Figuren am Schlüter'schen Monument des grossen Churfürsten in Berlin voll Lebensfülle sind und den Beschauer fesseln. Eine schöne Form, die leblos ist, ist ein todtgeborener Gedanke. Allerdings ist bei der Plastik das Material von ganz maassgebender Bedeutung und wir werden über diesen Punkt noch ausführlich sprechen, wenn wir die Frage des Einflusses der Kunstform auf das Material behandeln werden [2]. Fast ebenso wie in der Malerei dringt die Lebendigkeit auch in den plastischen

[2]) Gerade über diese Frage besitzt der wissenschaftliche Nachlass des Verfassers eine Fülle von geschichtlichen Notizen und geistvollen Bemerkungen. H. J.

Formen langsam und stufenweise durch, wie dort wirkt sie auch hier zuerst in der Gesammterscheinung, dann später erst in dem Kopfe und Haar, um endlich in der Blüthezeit der Plastik vollständig und ganz zur Geltung zu kommen. Aber schon in den ersten plastischen Kunstwerken tritt die Lebendigkeit und das Streben nach derselben in den Vordergrund.

Nach dieser Seite hin war mir eine ägyptische Figur ganz unvergesslich, die ich zum erstenmal auf der zweiten Pariser Weltausstellung gesehen habe und die sich gegenwärtig in dem Museum Bulak in Cairo befindet. Es ist dies jene jetzt so berühmte Holzfigur, welche einen Functionair mit Namen Psametik darstellt und welche in den Gräbern von Saggarah gefunden wurde. Die Statue gehört der Hälfte der II. Dynastie an, und obwohl man noch nicht genau den Zeitpunkt bestimmen kann, in welcher diese Figur entstanden ist, so dürfte sie jedenfalls beiläufig 6000 Jahre alt sein. Sie wirft manche Theorien um, welche über die ägyptische Kunst aufgestellt wurden; denn es ist in der ganzen Gestalt so gar nichts Hieratisches und Stilistisches, sondern umgekehrt, sie tritt mit voller Lebendigkeit auf und ist eine Porträtstatue im eigentlichsten Sinne des Wortes; sie muss unmittelbar nach dem Leben gemacht worden sein und entlehnt so viel Züge aus dem Leben, dass sie in ihrer Zeit nicht minder frappant wirken musste, als es gegenwärtig der Fall ist. Ursprünglich war diese Figur ganz bemalt, wodurch der Ausdruck des Wirklichen und Lebendigen noch erhöht wurde. So alt nun diese Statue als solche ist, so muss eine langjährige Kunstentwicklung derselben voraus gegangen sein, denn sie zeigt eine vollständige Beherrschung des Materials, eine genaue Kenntniss der menschlichen Gestalt, sie wirkt nicht wie ein naives Kunstwerk aus den primären Stadien der Plastik. Schon der Umstand, dass die Figur schreitend dargestellt ist, zeigt deutlich den überlegenden und mit voller künstlerischer Freiheit arbeitenden Künstler.

Nicht eingeweiht in die Detailgeschichte der ägyptischen Kunst, muss ich mich jeden Urtheiles enthalten über die Gesammtentwicklung der Plastik in Aegypten und die Stellung dieser Figur zu den anderen plastischen Kunstwerken. Es ist keine geringe Anzahl von plastischen Werken der Aegypter: Göttergestalten, Thierfiguren, Hohlreliefs u. s. f., die mir der Lebendigkeit des Ausdruckes wegen eine hohe Vorstellung von der Vollkommenheit der Plastik bei den Aegyptern geben. Jedenfalls ist dieses Denkmal eines der lehrreichsten zur Beurtheilung des Capitels über die Lebendigkeit des Ausdruckes in der Kunst[3]).

---

[3]) Es ist abgebildet in dem Album du Musée Boulag mit Text von A. Mariette, Cairo 1871, Tafel 18. 19.

Die ägyptischen Denkmale in Niniveh gaben zahlreiche Beispiele lebendiger Auffassung in der Plastik; sie stehen im Ganzen und im Grossen nicht auf der Höhe, auf welcher man die plastische Kunst in Aegypten findet. Weder machen die assyrischen Denkmale den gleich hohen Eindruck der Erhabenheit wie die ägyptischen, noch entwickelten die assyrischen Künstler in der Schilderung der Völkertypen jene feine Beobachtungsgabe, welche bei den Aegyptern so ganz wunderbar ist. Im Ganzen hat die assyrische Kunst einen weltlichen Zug, der mehr auf das Wirkliche im prosaischen Sinne des Wortes als auf das künstlerische lossteuert. Eine Ausnahme machen die Schilderungen der Thiergestalten und die Jagdscenen; sie sind von der höchsten Lebendigkeit und der feinsten Naturempfindung. Das Bild einer zu Tode verwundeten Löwin gehört zu den ergreifendsten und lebendigsten Schilderungen des Thierlebens, die überhaupt vorkommen. Auch bei den Assyrern empfand man das Bedürfniss, die Wirkung der Plastik durch die Farben zu erhöhen.

Was wir von den Anfängen der griechischen Plastik wissen, ist relativ wenig; die Anfänge der griechischen Plastik sind zu sehr in Dunkel gehüllt, trotz eingehender Untersuchungen, als dass man positive Urtheile aussprechen könnte. Nur so viel scheint gewiss, dass das griechische Volk von innen heraus sich entwickelte, kein Volk von Imitatoren war, und dass die ältesten Schilderungen, welche wir in den Homer'schen Gedichten haben, von grösster Lebendigkeit und Anschaulichkeit sind. In der griechischen Kunst tritt die Lebendigkeit desto stärker hervor, je früheren Perioden dieselben angehören. Die Aegineten sind wie die ältesten Vasenbilder voll künstlerischen Strebens nach lebendigen Schilderungen, sie sind von unmittelbarer Wirkung und voll feiner Charakteristik. Was noch theils conventionell theils noch unvollkommen an den Aegineten ist und daher auch einen vollständigen harmonischen Eindruck hemmt, das wird ausgeglichen durch die Lebendigkeit der Darstellung. Mit künstlerischer Naivität werden Bewegungen aufgenommen, welche eine spätere Zeit, die ästhetischen Gefühlen und Erwägungen allzusehr zugänglich war, darzustellen sich nicht traute. Aber der Drang wahr und lebendig zu schildern, muss bei den Künstlern, welche die äginetischen Bildwerke geschaffen haben, alle anderen Rücksichten bei Seite geschoben haben. Wahr darzustellen und lebendig zu schildern, das war gewiss ihr Hauptstreben gewesen und das haben sie auch erreicht.

In den Bildwerken des Parthenon ist die Lebendigkeit der Schilderung ebenso bewunderungswerth, als die Hoheit des Ausdruckes und die Feierlichkeit der Seelenstimmung, welche alle Gestalten beherrscht.

Wo, wie bei der Darstellung des Festzuges und den grossen Giebelfiguren das dramatische Leben nicht zur Geltung kommen kann, ist die lebensvolle Darstellung ein Hauptvorzug dieser Bildwerke. Vergleicht man den Fries von Phigalia mit dem Festzuge und den Giebelfiguren des Parthenon, so wird, wenn man die Lebendigkeit zum Maassstabe der Beurtheilung nimmt, den Parthenon-Figuren der Preis zuerkannt werden müssen. Die Kraft dramatischer Schilderung tritt in dem Friese von Phigalia stärker hervor, als die Empfindung für den lebendigen Ausdruck.

In der späteren griechisch-römischen Kunst überwog das Raffinement der Technik so sehr, dass die Lebendigkeit des Ausdruckes nicht mehr zur Geltung kommen konnte. Es hat eine Zeit gegeben, wo man diese mit wunderbarer Technik bearbeiteten Marmorfiguren auf das höchste pries, Figuren, wie den Apollo von Belvedere und den Antinous, aber heutigen Tages, wo der Blick geschärfter und der Sinn für das Lebendige sich mehr entwickelt hat, sind es die griechischen Bronzen und Terracotten, die man den glanzvollsten Werken der römischen Kaiserzeit vorzieht und zwar vorzugsweise aus dem Grunde, weil die Lebendigkeit des Ausdruckes zur höheren Geltung kam.

Unter den alten Schriftstellern, welche sich mit der Schilderung plastischer Kunstwerke beschäftigen, giebt es nur wenige, welche einen Sinn für den lebensvollen Ausdruck in der Plastik haben. Die Beschreibungen von Statuen von Calistratus, welche in der Regel den »Gemälden« des Philostratus beigegeben werden, sind von minderem Werthe und voll von oratorischen Redefiguren, die wenig den Kern der Sache berühren. Ganz anders aber ist es mit Lucian, ohne alle Frage dem bedeutendsten Kunstkenner unter den Schriftstellern des classischen Alterthums. Bildhauer von Metier, als Schriftsteller voll Witz und Satyre, weiss er die Reize einer lebensvollen Plastik mit grosser Anschaulichkeit zu schildern. Dazu kommt noch sein Verständniss speciell für die Fragen der Marmortechnik.

Die Plastik der Renaissance weist zwei Schulen auf, die selbstständiges Leben zeigen und bei denen die Lebendigkeit des Ausdruckes eine ganz hervorragende Stelle einnimmt, das ist die florentinische Plastik und die deutsche der schwäbisch-fränkischen Schule. Die florentinische Plastik entwickelt ein grösseres Gefühl für Lebendigkeit und für eine gewisse sinnige Grazie als für das, was man classische Formschönheit nennt. Sie ist ganz eigenartig und ihr specifischer Werth wird wesentlich verringert, wenn man fort und fort nichts anders im Auge behält, als die Formschönheit der antiken Kunst. Wir hoffen noch Gelegenheit zu haben, eingehend und ausführlich über dieses Capitel zu sprechen

und wollen diesmal nur bemerken, dass das Streben der florentinischen Bildhauer des 16. Jahrhunderts mit der Formenschönheit der Antike zu wetteifern, die Eigenthümlichkeiten der florentinischen Plastik zu Grabe getragen hat. Auch in den besten Leistungen ist Sansovino nichts weiter als ein Nachahmer und ein geschickter Bildhauer, der die antike Kunst verstanden hat. Wie ganz anders wirken die florentinischen Bildhauer der früheren Generationen, ein Donatello, ein Luca della Robbia und andere gleichstrebende und gleichempfindende Künstler. Auch Michelangelo steht vollständig auf dem Standpunkte der Florentiner; er ist ein Bewunderer, aber kein Nachahmer der Antike, er hat selbständig gefühlt und selbständig empfunden und seinen Gestalten jene Lebendigkeit verliehen, die ihnen ihren eigenthümlichen Reiz giebt. Auch die unmittelbar vorhergehenden Florentiner Bildhauer gehen mit grosser Strenge der Natur nach und suchen sie in lebendigen Formen wiederzugeben. In dieser Beziehung stimmen die Theoretiker des 15. und theilweise auch des 16. Jahrhunderts vollständig mit den vorhandenen Bildwerken zusammen. Leo Battista Alberti in seinem Werke »de Statua«, Leonardo da Vinci in seinem »Tractate über Malerei« Gauricus in seiner Abhandlung »De sculptura« und Condivi im »Leben Michelangelo's« legen dafür Zeugniss ab. Erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts trat eine Umwandlung in den Anschauungen ein, sowohl der Theoretiker als der ausübenden Künstler. Das Studium der Antike wurde als oberstes Princip erklärt, und die Lebendigkeit des Ausdruckes und die lebendige Form ging verloren. Reizlos sind die correcten Statuen der späteren Zeit, während über die Werke eines Donatello, Ghiberti u. s. f. ein ungeheurer Reiz und Lebensfülle ausgestreut ist. Dazu kommt noch der graciöse Sinn der Florentiner, die vornehme Haltung der Gestalten und die feine und sinnige Composition. Auch die deutsche Plastik dieser Zeit hat dieselbe geistige Gesundheit und die grosse Lebensfülle. Wenn sie weniger fein ist in den Formen, ihre Gewandung brüchig, ihre Composition bisweilen hart und überladen, so muss man erwägen, die Unterschiede zwischen Florenz und zwischen Augsburg und Ulm und die Unterschiede in den Volkscharakteren und in den Volksanlagen; aber immer ist sie charaktervoll und lebendig, durch und durch wahr und ein treuer Interpret des Lebens. Diese beiden plastischen Schulen: die florentinische und die deutsche werden daher immer ihren Werth und ihre Bedeutung behalten und ganz besonders deswegen, weil ihre Productionen so lebensvoll sind und nichts von dem Schematismus und Realismus späterer Schulen an sich tragen. Auch die Plastik des Rococo und des Zopfes hat dort, wo sie zum lebensvollen Ausdruck gelangt, ihre volle Berechtigung. Was aber ganz unberechtigt ist und innerlich

haltlos, das ist der akademische Formalismus, der das Leben und die lebendige Erscheinung tödtet. Gegen diesen Formalismus wehrt sich diessmal mit Glück die jüngere deutsche Bildhauer-Generation, an deren Spitze in Wien Caspar Zumbusch und in Berlin Begas steht. Es wird aber einige Zeit dauern, bis das Gefühl für plastische Lebendigkeit im Publicum und in der Künstlerwelt siegreich zum Durchbruch kommen wird. Das Publicum hat an und für sich wenig Verständniss für Plastik und geht im Ganzen und im Grossen mehr den Worten nach als den Ueberzeugungen, und Künstler von selbständiger Denkungsweise sind gerade auf diesem Gebiete ausserordentlich selten geworden.

Um bei plastischen Werken die Lebendigkeit des Ausdruckes zu erhöhen, haben die Künstler zu allen Zeiten verschiedene Mittel angewendet; sie haben die Statuen bemalt, sie haben die Erzfiguren mit Silber und Email versehen, sie haben die verschiedensten Versuche gemacht, das Erz verschiedenartigst zu mischen; die Holzfiguren gebeizt und die Marmorfiguren mit einem Firniss überzogen. Denn das Bedürfniss, den plastischen Gestalten den Ausdruck der Lebenswahrheit zu geben, war zu allen Zeiten so mächtig und so unabweislich, dass nur der kühle Classicismus der akademischen Schulen dieses Bedürfniss ignoriren und die Farbe in der Plastik perhorresciren konnte.

Allerdings giebt es in der Kunst nebst erlaubten, auch unerlaubte Mittel und besonders unsere Zeit, welche sich nichts weniger als einer geistigen Gesundheit auf dem Gebiete der bildenden Kunst erfreut, weist eine Reihe von Versuchen auf, die Lebendigkeit des Ausdruckes durch unerlaubte Mittel zu steigern; doch ist dies eine Frage, die zu erörtern hier nicht der Ort ist, sondern dort behandelt werden wird, wo die Fragen vom Stil, Manier und Technik werden eingehender besprochen werden. Auch ist zwischen Lebendigkeit und Beweglichkeit genau zu unterscheiden; die Lebendigkeit spricht sich aus auch in unbewegten ruhigen Gestalten und es giebt sehr viele bewegte Figuren, die nichts weniger als lebendig sind. Die Lebendigkeit der Erscheinung beruht auf der Phantasie des Künstlers, die bewegten Formen hängen oft von Erwägungen des Verstandes ab; ob er lebendig schildert, das liegt nicht in seiner Willkühr, und nur einem Künstler von höherem Range gelingt es wirklich lebendige Gestalten zu schaffen, gleichgültig ob die Situation ruhige oder bewegte Figuren verlangt.

Die Art und Weise, wie sich das Lebendige im Kunstwerke äussert, ist verschieden, je nach der Verschiedenheit der Völker, der Religionen, der Culturstufen, der Kunstschulen und der Künstlerindividualitäten. Kunstwerke der deutschen Nation zeigen eine ganz andere Art der Lebendigkeit als die italienischen Kunstwerke. Das erklärt sich scho

aus dem Gegensatz, in welchem die Beweglichkeit der südlichen Völker zu dem Abgemessenen und Steifen der nordischen Völker steht. Der Grieche sucht die Lebendigkeit in etwas ganz anderem als der Aegypter, der Franzose in etwas anderem als der Deutsche. Allen ist die Lebendigkeit des Ausdruckes Bedürfniss, jeder äussert sie in verschiedener Weise. Alle Kunstepochen nehmen aus bestimmten Gewohnheiten des Völkerlebens Züge auf, die dann in den Kunstwerken regelmässig wiederkehren. Auch jeder einzelne Künstler empfindet wieder die Lebendigkeit der Erscheinung verschieden. Aber eben diese verschiedenen Ausdrucksweisen der Lebendigkeit geben den Kunstwerken, die lebendig empfunden sind, einen ganz unnachahmlichen Reiz und eine ganz besondere Bedeutung, und aus diesem Grunde ist daher auch die Lebendigkeit die erste Anforderung, die man an ein Kunstwerk stellen muss. Die Beweglichkeit und Unruhe der Gestalten, welche in der späteren Zeit der venetianischen Malerei, in Tiepolo und in den Malern der Rococozeit hervortritt, und die sich auch auf das Colorit überträgt, ist häufig mit der Lebendigkeit verwechselt worden. Ebenso ist das Ornament in der Barockzeit unruhig und bewegt, — und die letztere Eigenschaft verleiht dem Ornament dieser Zeit einen gewissen Reiz — aber es ist nicht lebendig in dem Sinn, in welchem man in der Renaissancezeit oder beim orientalischen Ornamente von der Lebendigkeit des Ornaments sprechen kann.

Das Verzeichniss der gräfl. Wrschowetz'schen Bildersammlung in Prag vom Jahre 1723.

Von Dr. **Hugo Toman.**

Vor einiger Zeit ist mir ein gedruckter »Catalogus derjenigen rahren »und kostbahren Mahlereyen und Bildern von denen besten alt und neuen »Meistern, dessgleichen schöner venetianischen Spiegeln und künstlich gewürkten »Niederländischen Spalier, wie auch allerhand kostbaren Geschosses, als »Pistohlen, Flinthen, Stutzen etc., welche (tit) Ihro Excell. der Gottselige Herr »Graff von Werschowitz hinterlassen und nunmehr allhier in der königl. »Neuen Stadt Prag in dem Werschowitzischen Hauss in billichem Preiss Stück- »weise zu verkaufen stehen« in die Hand gekommen, in welchem unter anderem 373 Gemälde kurz nach dem Gegenstande beschrieben, ferner 6 Stück »schöne niederländische Spalier«, als: Marche, Campement, Embuscade, Fachinade, Bataille und Pillage, von de Hondt »vom le Clerc und a Castro gewürket« inventirt erscheinen.

Nach den Hübner'schen Katalogen zur Dresdener Galerie hat Baron Raymond de Leplat am 15. Juni 1723 eine Reihe von Gemälden »aus der Sammlung der Gräfin Wrschowetz in Prag« erworben. Der Vergleich der Hübner'schen Notizen über diese Provenienz ergibt, dass sich diese Gemälde bis auf eines sämmtlich in dem »Catalogus« nachweisen lassen. Es ergibt sich hieraus ferner zweifellos, dass der Catalogus das Verzeichniss jener Gemälde enthält, welche von der Wittwe des Grafen Felix von Wrschowetz aus dessen Nachlasse in dem Jahre 1723 in Prag zum Verkaufe ausgeboten wurden.

Diese Familie, eigentlich ein Herrengeschlecht Sekerka von Sedschitz, gelangte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Böhmen zu Vermögen und Ansehen, und Kaiser Leopold I. verlieh ihr den Titel »Grafen von Wrschowetz«, weil sie ihre Herkunft von dem uralten Geschlecht der Wrschowetze in Böhmen herleitete. Felix Graf von Wrschowetz baute im Jahre 1683 ein Palais in der Neustadt Prag, Nr. 859/II., und legte wohl auch die nicht unbedeutende Bildersammlung an. Die Familie verarmte jedoch in der Folge und im Jahre 1753 wurde auch das »Wrschowetz'sche Haus« exekutiv verkauft. Auch dieser »Catalogus« der Wrschowetz'schen Sammlung vom Jahre

1723 dürfte für die moderne Kunstforschung nicht ganz ohne Interesse sein. Es sind darin im Ganzen 373 Gemälde verschiedener Meister verzeichnet, die meisten mit den Künstlernamen.

Ich habe in der nachstehenden Uebersicht die Künstlernamen, wie sie sich nach den Benennungen und dem Gegenstande der Gemälde bestimmen lassen, zusammengestellt, bei einigen Namen auch die Bezeichnung des Kataloges eingeschaltet und wo ich ein kunstgeschichtliches Interesse voraussetzen konnte, eine kurze Notiz über die Gemälde, den Maler oder auch die Maasse des Kataloges hinzugefügt.

Bernhard Appelmann (Hector); Jacques d'Arthois; J. A. Angermeyer; Theod. van Abtshofen; Hans van Achen; H. Aldegrever (Aldegraff), »Fischung Petri« (1' 6½" hoch, 1' 5" breit).

Rudolf Byss; Clemens Beutler (Baittler), dreimal Vogelstücke; einmal als Compagnon eines de Heem angeführt; Jan Brueghel (»Brueghel« und »alter Brueghel«); nach Brueghel; Peter Boel, kleine Frucht und Thierstücke; Jan Boel (»der alte Poul«), ein Früchtenkorb; J. B. Bouttats; Peter Brandel; Jan van Baalen, Michael Angelo Buonarotti; Hans Burkmayr (Purchmejer); Peter van Bloemen; Bassano, »Grablegung Christi«; Pieter Bout; Joh. Michel Bretschneider, ein Maler von Aussig, arbeitete um den Anfang des 18. Jahrhunderts in Prag (Füssli), »die vier Elemente«, kleine Bilder; Adr. Brouwer; Wilh. Bauer; Bonhagen (?).

Lucas Cranach; Corda (?), von ihm vier Porträte in oval; Alexis Coosemanns; Castelli, vier kleine Seestücke.

A. van Dyck; nach A. van Dyck.

Franken; Domenico Francia, (Domenico Franck) »Kreuzschleppung Christi«, »David und Abigail«, kleine Bildchen; Fidens (?), zwei sehr grosse Bilder, Cleopatra und Gegenstück; Jacob Fouquières; Govaert Flinck; Jan Fyt; Nicola Foy (?), »Mariäbild«; Frans Floris.

Abraham Govaerts (?), (Couverz) je zwei Landschaften, 1' 10" h., 2' 9½" br.; Luça Giordano; J. P. Gillemaus; Mat. Gondelach, Venus und Cupido, 1' 1½" h., 1' 6" br.

H. Goltzius; Norb. Galle.

Johann Heiss; Gerard Hoet; Joh. de Heem; Cor de Heem; Joh. Jac. Hartmann; J. v. Hecke; M. Hondecoeter; G. Honthorst; J. G. Heintsch; Hamilton; Corn. van Haarlem; J. Heinz; Egb. van Heemskerk.

Jacob Jordaens.

Ferdinand (?) van Kessel, Blumenstücke und die vier Elemente auf einem Bild; die letzten 1' 7½" h., 2' 3½" br.; Joh. Kupecky; nach Kupecky; Peter Koek (Peter Keck), † 1550, »Musikanten«, »Eine Venus«, »Apollo und Alexander«; A. Klomp; Joh. König, »Dianabad«, »Neun Musen«.

Lucas van Leyden, ein alter Kopf, 1' 7½" h., 2' 3" br.; »alte Trachten«, 2' 9½" h., 3' 8½" br.; Joh. Ph. Lembke.

Van der Meer, Landschaft, 10½" h., 1' 2" br.; Karel van Mander »ein holländisch Bauernstücklein«, 13" h., 18" br.; Josse de Momper; nach Josse de Momper; Quintin Metsys, »ein Wucherer«, 3' 4½" h., 2' 4" br.;

Jan Mabuse, »Mariäbild«, 3′ $8\frac{1}{2}$″ h., 3′ $2\frac{1}{2}$″ br.; Mieris, »ein Soldat bei einer Schänkin«, 1′ 7″ h., $1\frac{1}{2}$″ br.

Eglon van der Neer; J. F. Necker (»ein Blumenkranz«), ein Maler um 1675 in Prag.

Jan Onghers; Jan Ossenbeck.

Poussin; Pietro Perugino, »Mariäbild«, 2′ 3″ h., 1′ $8\frac{1}{2}$″ br.; van der Pauner (?), »Ein Früchtenkranz«; Pasqualino (Pascale Rossi [?]), »Pasquilino«; Palma Vecchio (»Jesus, Maria, Anton vom alten Palma«), 2′ $8\frac{1}{2}$″ h., 3′ $4\frac{1}{2}$″ br.; Porbus.

Peter Quast.

Rössler (?), Landschaften; P. P. Rubens; Rubens Schule; Copie nach Rubens; D. Rombouts; Rembrandt (»Ein Kopf«); Rachel Ruysch; Raphael (Raphael Urbino), »Rebecca«, 1′ $5\frac{1}{2}$″ h., 2′ br.; Carl Ruthard.

J. H. Schönfeld; Roland Savery; Joh. Spilenberger; nach Spilenberger; Frans Snyders; Joh. Schumer; Peter Snyers; Dan. Seghers; Peter Strudel; Peter van Slingelandt; Carl Škreta; Jan van Son; Schmidt (?); Herm. Sachtleven; Barth. Spranger; Carl Striep (wird zweimal Carl Striep genannt; die Gegenstände der zwei Bilder sind Stillleben in der Art des Marseus); Jan Stradanus.

Jac. Toorenvliet; Titian-Copie (»Copie nach Titian von Rubens«, 3′ $4\frac{1}{2}$″ h., 2′ 4″ br.); David Teniers; Teniers-Bassano, »Moses schlägt mit dem Stab Wasser«, 3′ 5″ h., 4′ 6″ br., soll wohl bedeuten: Copie von Teniers nach Bassano.

Adriaen van der Werff; David Vinckeboons; Paul de Vos; Martin de Vos; Gasp. Verbruggen; nach Gasp. Verbruggen; Jac. van Verendael; Dan. Vertanghen; G. B. Weenix; Karl Vogelaer; Fr. Wouters.

Obgleich in dem genannten Kataloge die Benennung der Gegenstände kurz und flüchtig, die Namen der Meister manchmal bis zur Unkenntlichkeit verdorben wiedergegeben sind, so wird sich doch zeigen, dass die Künstlerbenennungen relativ richtiger als in den Hübner'schen Katalogen angegeben erscheinen.

Diese Flüchtigkeit ist eine scheinbare, weil sie nur in dem Ausdrucke liegt. Man wusste damals nicht, dass viele Künstlernamen, wie z. B. Kessel, Brueghel, Franck, de Heem, Bassano u. s. w., sich in zahlreiche Individualitäten theilen, was erst die neueste Kunstforschung nachgewiesen hat. Es schien desshalb die Bezeichnung mit den blossen Namen für vollständig genügend. Andererseits bemerken wir in dem »Catalogus« eine grosse Gewissenhaftigkeit in Bezug auf die Bezeichnungen. So wird überall Original, Copie oder Schule streng geschieden. Wir finden Gemälde mit »Rubens«, »nach Rubens« und »aus der Schule des Rubens« geschieden; »Copie nach Titian vom Rubens«, »van Dyck« und »nach van Dyck« u. s. w., und selbst bei untergeordneten Malern fehlt die Bezeichnung der Copie nicht.

Einmal steht auch »Teniers-Bassano«, was wohl Copie von Teniers nach Bassano bedeuten soll. Wo der Name des Künstlers nicht bekannt war, wurde auch kein solcher angegeben. Ausserdem steht bei mehr als 40 Bildern ausdrücklich, dass sie »von unbekannter Hand« herrühren.

Von dieser Gewissenhaftigkeit zeugt auch der für jene Zeit seltene und für den Nachweis der Identität der Gemälde ausschlaggebende Umstand, dass bei sämmtlichen Gemälden die Maasse der Höhe und Breite nach in Fuss, Zollen und halben Zollen genau angegeben sind. Dies alles beweiset überdies, dass der Catalogus von einem gut informirten und sachverständigen Manne verfasst worden sein musste.

In Folge dessen lässt sich auch die Provenienz einer weiteren Anzahl von Gemälden der Dresdener Galerie aus der gräflich Wrschowetz'schen Sammlung in Prag nachweisen, welche in den Hübner'schen Katalogen nicht angegeben ist; in manchen Fällen auch die richtigen oder ganz fehlenden Künstlernamen ausfindig machen, um welche sie Herr Baron Leplat gebracht haben mochte, welcher, wie wir sehen werden, willkürlich und wohl absichtlich manches anders taufte, ob ihm wohl mit dem Verkaufs-Kataloge auch die darin enthaltenen richtigen Bezeichnungen bekannt sein mussten.

Leider beziehen sich unsere Nachweisungen von Künstlernamen nur auf untergeordnetere Bilder der Dresdener Galerie; trotzdem ist eine sichere Bestimmung der Meister auch in solchen Fällen oft ein nicht unwichtiger Anhaltspunkt für die kunstgeschichtliche Forschung und vielleicht wird die Art meines Vorganges, welche der subjectiven Kennerschaft so viel möglich aus dem Wege geht, nicht ohne jegliches Interesse sein.

Nachstehende Gemälde der Dresdener Galerie sind in dem Hübner'schen Kataloge, fünfte Auflage vom Jahr 1880 als im Jahr 1723 durch Leplat aus der Wrschowetz'schen Sammlung erworben angeführt:

Nr. 37. (49)[1]. Nach Michel Angelo Buonarotti: Leda mit dem Schwane. Diese Copie wird einem Niederländer, mit Wahrscheinlichkeit Rubens selbst zugeschrieben. 4′ 5″ h., 6′ 6″ br.[2]).

Im Catalogus: »Die Leda mit dem Schwan vom Michel Angelo Buona Rota«. 4′ 2″ h., 6′ 3″ br.

Nr. 751 (827). Jan Brueghel de Velours: Tempelruine auf einem Felsen. 7″ h., 9½″ br.

---

[1]) Die ersten Nummern der Bilder sind nach dem älteren Hübner'schen Kataloge, jene in den Klammern nach jenem vom Jahr 1880 angeführt.

[2]) Die Maasse in Fuss und Zoll sind nach dem älteren Hübner'schen Katalog, welcher sich des Dresdener Maasses bedient, angeführt, damit die Uebereinstimmung mit den Maassen des Wrschowetz'schen Katalogs, welcher wieder die um ein geringes differirenden böhmischen Fuss und Zoll — das damals in Böhmen gesetzlich und ausschliesslich giltige Maass — benutzt, augenscheinlich werde.

Der alte böhmische Fuss verhält sich zum sächsischen oder Dresdener Fusse wie 337·3835 zu 353·0326. Es ist desshalb natürlich, dass die Höhe und Breite nach dem Hübner'schen Katalog gegen jene des Wrschowetz'schen Kataloges je nach der Grösse der Bilder ein Mehr von ½ bis 4, bei den grössten etwa 6 Zoll der Zahl nach beträgt. Durch Berechnung nach dem angegebenen Verhältnisse wird diese Differenz regelmässig ganz ausgeglichen oder bleibt verschwindend klein, welche von mir bei der Beurtheilung nicht mehr berücksichtigt wird, da ja eine solche Differenz sich wohl bei jeder ähnlichen Messung aus natürlichen Gründen wiederholt.

Im Catalogus lässt sich diese Landschaft weder nach dem Maasse, noch nach dem Namen oder Beschreibung nachweisen.

Nr. 850. (929). P. P. Rubens: Brustbild einer jungen Frau in schwarzem Kleide und weissem Spitzenkragen. 2′ 6″ h., 1′ 10″ br.

Nr. 852 (931). Bildniss einer jungen Frau mit blondem Haar, welche in der linken Hand einige Rosen hält. 2′ 6″ h., 2′ br. Als Gegenstück zu Nr. 991.

Nr. 853. (932). Bildniss der letzten Frau des Meisters in blossem Kopfe mit geflochtenem Haar. 2′ 3″ h., 1′ 9″ br.

Nr. 866. (946). Schule Rubens: Brustbild des Erzherzogs Albrecht von Oesterreich in schwarzer Kleidung mit der Kette des goldenen Vliesses. 2′ 4″ h.[3]), 1′ 10½″ br.

Nr. 867 (947). Brustbild seiner Gemahlin, der Infantin Clara Eugenie Isabella. 2′ 3½″ h., 1′ 10½″ br.

Nr. 991 (1076). Ant. van Dyck: Bildniss der Ritter Engelbert Tail, Baron von Wemmel. 2′ 6″ h., 2′ br. Als Original von Rubens mit Nr. 852 aus der Sammlung Wrschowetz in Prag.

Nr. 995 (1080). Bildniss eines Mannes in schwarzer Kleidung; den linken Arm bedeckt ein ebensolcher Mantel. 3′ h., 2′ 4″ br.

In dem ganzen Catalogus sind jedoch nur nachstehende Bildnisse dem Rubens oder van Dyck zugeschrieben:

1) »Ein Conterfait vom Van Dyck«. 2′ 10″ h., 2′ 2″ br.
2) »Ein Conterfait vom Rubens«. 2′ 3½″ h., 1′ 9″ br.
3) »Ein dito von eben diesem Meister«. 2′ 3½″ h., 1′ 9″ br.
4) »Ein Conterfait vom Van Dyck«. 2′ 5″ h., 1′ 2½″ br.
5) } »Zwei Conterfaits vom Van Dyck«. { 2′ 5″ h., 1′ 9½″ br.
6) } { 2′ 5″ h., 1′ 9½″ br.

Heben wir nun das grösste Bild aus diesen sieben Bildnissen heraus, so folgt, dass das Nr. 995 (1080) des Dresdener Katalogs mit dem im Catalogus Nr. 1 identisch ist. Es wird auch sowohl im Catalogus der Wrschowetz'schen Sammlung, als auch im Katalog der Dresdener Galerie van Dyck zugeschrieben. Es war auch schon in Prag wie in Dresden ohne Gegenstück, was auch daraus folgt, dass der Wrschowetz'sche Catalogus die Gegenstücke ob von demselben oder von verschiedenen Meistern herrührend regelmässig als solche bezeichnet oder mindestens mit gleichen Maassen unmittelbar nach einander stellt, was hier nicht der Fall ist.

Heben wir dementgegen aus den genannten 7 Bildern nun die dem Maasse nach kleinsten Bilder heraus, so sind dies die beiden Damenporträts 852 (931) und 853 (932) des Dresdener Katalogs, welche hier, sowie die gleichfalls dem Maasse nach kleinsten Bilder Nr. 2 und 3 des Wrschowetz'schen Katalogs, dem Rubens zugeschrieben werden.

---

[3]) Hier ist in Folge eines Druckfehlers im alten Dresdener Kataloge 3′ 4″ h. anstatt richtig 2′ 4″ h. angeführt. Vergleiche die Maasse im neuen Kataloge, fünfte Auflage vom Jahr 1880.

Es verbleiben uns noch vier Bilder, Nr. 850 (929), 866 (946), 867 (947) und 991 (1076), deren Maasse nach dem Dresdener Kataloge so ziemlich gleich sind und welchen drei Bilder des Wrschowetz'schen Kataloges, Nr. 4, 5 und 6, mit vollständig gleichen Maassen gegenüberstehen. Heben wir aus jenen die viel schwächeren und offenbar von derselben Hand gemalten Gegenstücke Nr. 866 (946) und 867 (947), Brustbilder des Erzherzogs Albrecht und seiner Gemahlin, heraus (beide der Schule Rubens zugeschrieben), so ist wohl anzunehmen, dass sie mit den »zwei Conterfaits von van Dyck« Nr. 5 und 6 des Wrschowetz'schen Kataloges identisch sind. Der Irrthum des Bearbeiters vom Jahr 1723 ist nicht so gross, wenn die Bilder auch heute noch der Schule Rubens zugeschrieben werden.

Es stehen demnach nur noch zwei Bilder der Dresdener Galerie, und zwar das Damenporträt Nr. 850 (929) und das Bildniss des Ritters Engelbert Taie Nr. 991 (1076) dem alleinstehenden »Conterfait vom Van Dyck« Nr. 4 des Wrschowetz'schen Kataloges gegenüber.

Nun irrt offenbar der Hübner'sche Katalog, indem er das Bildniss des angeblichen Ritters Engelbrecht Taie, Nr. 991 (1076), dem Damenporträt 852 (931) als Gegenstück zuweist. Der Ritter von Taie würde der angeblichen Rubens'schen zweiten Frau Helene Fourment in den Rücken sehen und sind überdies beide Bilder von verschiedenen Meistern gemalt. Suchen wir nun das Gegenstück des Ritters Taie, so finden wir es unbezweifelt in dem Nr. 850 (929), dem Brustbilde einer jungen Frau, welche einander richtig ansehen und in der Grösse übereinstimmen. Es ist schwer zu begreifen, wie Hübner diesen und den weiteren Umstand, der sie als Gegenstücke zweifellos charakterisirt, übersehen konnte, nämlich dass beide in eine ganz gleiche ovale Umrahmung gemalt sind.

Betrachten wir nun diese beiden Gegenstücke in der Dresdener Galerie, so werden wir trotz des Sternchens bei dem Damenporträt gewahr, dass es einer schwächeren Hand das Dasein verdankt und wie eine Copie nach Rubens oder van Dyck aussieht. Auch bestätigt wohl die Aufstellung desselben in einem Vorsaal, getrennt von seinem Gegenstücke, seine geringere Qualität.

Nun stammen diese beiden Gegenstücke aus der Wrschowetz'schen Sammlung und doch war in dieser kein siebenter Rubens oder van Dyck vorhanden?

Der Ritter Taie ist zweifellos ein sicherer van Dyck und wir haben deshalb keinen Grund zu zweifeln, dass er mit dem Van Dyck Nr. 4 der Wrschowetz'schen Sammlung identisch ist. Wir finden nun auch wirklich in dieser Sammlung unmittelbar neben diesem letzteren Van Dyck offenbar als Gegenstück mit gleichen Maassen (2′ 5″ h., 1′ 9½″ br.) ein »Conterfait von Screta«.

Es sprechen nun alle diese äusseren Gründe zwingend dafür, dass Herr Baron Leplat, ob er im Katalog der Wrschowetz'schen Sammlung den richtigen Namen dieses Gegenstückes gefunden hat und er als Galeriedirector wohl soviel Kenntniss besass, um die verschiedene Qualität und Handschrift dieser beiden Bildnisse zu erkennen, beide Bilder als Originale von Rubens ausgegeben hat. Er hat ja überhaupt sechs Bilder von den genannten sieben Bildnissen

Rubens zugeschrieben. So hängt denn bis heute ein Škreta Šotnovský von Závořic, und zwar das Nr. 850 (929), das Brustbild einer jungen Frau in schwarzem Kleide mit weissem Spitzenkragen, als Rubens in der Dresdener Galerie! Dass dem so ist, wird mir jeder Kenner Škreta'scher Porträtkunst wohl zugeben. Zu dieser Beurtheilung reicht allerdings das zweite Škreta'sche Porträt in der Dresdener Galerie nicht aus.

Nr. 887 (975): Frans Snyders (?): Ein Bär, von mehreren Hunden angefallen, war früher dem Frans Snyders zugeschrieben. Im neuen Katalog vom Jahr 1880 wird die Bezeichnung Frans Snyders fecit als unecht bezeichnet und das Bild nur unter einem Fragezeichen dem F. Snyders gegeben. 4′ 8″ h., 7′ 4″ br.

Nach demselben Katalog kommt das Bild aus der Wrschowetz'schen Sammlung.

Im Catalogus ist jedoch kein Snayders, welcher nach dem Gegenstande oder dem Maasse des Bildes mit dem Dresdener übereinstimmen würde, wohl aber »ein gehetzter Bär von De Vos«, 5′ 7½″ h. und 8′ 6″ br. vorhanden. Wie bereits oben in der Anmerkung nachgewiesen wurde, müssen die Dresdener Maasse des Hübner'schen Kataloges gegen die böhmischen des Prager Kataloges ein Mehr der Zahl nach aufweisen.

In dem Falle des erwähnten Nr. 887 hat jedoch das Bild nach dem Dresdener Kataloge im Gegentheil in der Höhe um 9½ Zoll, in der Breite um 12 Zoll weniger, was wohl darin seinen Grund haben mag, dass das Bild bei einer späteren Rentoilage verkleinert wurde. Trotzdem kann man aus den angeführten Gründen an der Identität des Bildes nicht zweifeln [4]).

In dem Catalogus kann nur Paul de Vos (— 1678), Schwager und Mitarbeiter des Frans Snyders, welcher Bären- und andere Jagden im grossen Maassstabe malte, gemeint sein.

Wenn nun das vorstehende Bild in Prag noch de Vos hiess, ist schwer anzunehmen, dass damals schon die falsche Bezeichnung Frans Snyders fecit darauf befindlich war.

Ich überlasse es den Kennern beider Maler, zu bestimmen, ob das vorstehende Bild ein Paul de Vos ist.

Nr. 924 (1006). Das Innere eines holländischen Bauernhauses. Ein Bauer scherzt mit einer Bäuerin. 1′ 8″ h., 2′ 3″ br., von David Teniers dem Sohne.

Im Catalogus: »Rauberei (offenbar verschrieben oder verdruckt anstatt »Bauerei«) vom Teniers«. 1′ 8″ h., 2′ 3″ br.

Nr. 937 (1019). Todtes Geflügel auf einem Tische; in einer Schüssel liegt ein Fisch (von Carstiaen Bickx); dahinter in einem Gefässe ein Blumenstrauss von Nic. Verendael; die Einsicht in eine Küche mit dem Koch von D. Teniers. 2′ 10½″ h., 4′ 3″ br.

---

[4]) Thatsächlich hängt das Bild jetzt als Gegenstüek des J. Vonck Nr. 1803 in demselben Saale, dem es in der Grösse angepasst wurde.

Im Catalogus: »Ein Blumen- und Küchenstück von Verendael«. 2′ 10½″ h., 4′ 1″ br. Das Bild hatte ein Gegenstück von Angermayer in gleicher Grösse.

Nr. 1086 (1176). Cornelis van Haarlem: Venus, Apollo und Ceres. 5′ 6″ h., 6′ br. Durch Leplat als Or., alte Inv. 1722.

Im Catalogus: »Ceres, Bachus und Venus vom Harleem«. 5′ 3½″ h., 6′ 2½″ br.

Nr. 1154 (1249). Fruchtstück; Trauben, Pfirsiche und eine Melone. 1′ 5½″ h., 1′ 11″ br., von Jan Davidze de Heem, hiezu

Nr. 1168 (1262). Früchte und ein grosser gesottener Krebs auf einem Marmortische. 1′ 5½″ h., 1′ 11″ br., von Cornelis de Heem.

Im Catalogus Nr. 57 Früchtenstück vom de Heem. Compagnion Nr. 67, 1′ 4½″ h., 1′ 11″ br., und Nr. 67, Fruchtstück vom de Heem. Compagnion Nr. 57. 1′ 4½″ h., 1′ 11″ br.

Bezüglich der Herkunft dieser drei letztgenannten Nummern 1086 (1176), 1154 (1249) und 1168 (1262) heisst es zwar im Hübner'schen Kataloge nur, dass sie durch Leplat erworben wurden und in der alten Inv. vom Jahr 1722 erscheinen. Nachdem die alte Inv. von 1722 nur bis 1728 fortgeführt wurde, mussten diese Bilder auch zwischen 1723 bis 1728 von Leplat erworben worden sein. Bei der Uebereinstimmung ferner der Meisternamen, des Gegenstandes und namentlich der Maasse ist jedoch kein Zweifel, dass sie gleichfalls aus der Wrschowetz'schen Sammlung kommen.

Auf die Uebereinstimmung der Maasse lege ich überhaupt das grösste Gewicht. Jeder Sammler hat wohl die Erfahrung nach der Verwendung der Rahmen gemacht, dass bei hunderten von Bildern kaum einmal eine vollkommene Uebereinstimmung beider Dimensionen vorkommt.

Nr. 1315 (1419). Brustbild eines Mannes mit schwarzem Käppchen. 2′ 5″ h., 1′ 11″ br., von Govaert Flinck. Die Provenienz aus der Wrschowetz'schen Sammlung ist ausdrücklich angegeben.

Im Catalogus: »Ein Contrefait vom Flinck«. 2′ 3″ h., 1′ 9½″ br.

Nr. 1539 (1657). Die Sängerin. Im Hintergrunde bringt der Page einen Stuhl, von Peter van Slingelandt. 1′ 3″ h., 11″ br. Bezüglich der Provenienz sagt Hübner nur, dass es im Jahr 1860 aus dem Vorrath aufgenommen wurde.

Im Catalogus: »Nr. 144. Eine Sängerin vom Slingeland». 1′ 2″ h., 10½″ br. Im Catalogus erscheint unter Nr. 145 hiezu ein: »Compagnion vom van der Neer«, 1′ 2″ h., 10½" br. Ist die im Katalog vom Jahr 1880 bei Nr. 1689 (ein Frauenzimmer mit der Zither) von Eglon van der Neer dort angegebene Provenienz unumstösslich? Hier sind allerdings die Maasse um etwas Weniges abweichend..

Nr. 718 (793). Das mit Lorbeer gekrönte Bildniss des Kaisers Vitellius von Frans Floris. 1′ 7″ h., 1′ 3″ br.

Im Catalogus Nr. 125: »Ein Kopf vom Frantz Floris. Compagnon Nr. 132«. 1′ 6″ h., 1′ 2″ br.

Nr. 719 (794). Ein lächelndes Mädchen im rothem Kleide und weisser Halskrause. von demselben. 1′ 7″ h., 1′ 3″ br.[5]).

Im Catalogus: »Ein Kopff vom Frantz Floris«. 1′ 6″ h., 1′ 2″ br.

Nr. 803 (882). Die Erschaffung der Eva (die Landschaft von J. Brueghel) von Frans Francken d. A. 1′ 11″ h., 2′ 10½″ br.

Im Catalogus: »Das Paradyss vom Breugel«. 1′ 9½″ h., 2′ 8½″ br.

Nr. 804 (883). Die Erschaffung der Thiere (desgleichen) von Frans Francken d. A. 1′ 9½″ h., 2′ 8½″ br.

Im Catalogus: »Ein anders Paradeys vom Breugel«. 1′ 9½″ h., 2′ 8½″ br.

Nr. 947 (1032). Maria mit dem Kinde als Basrelief in einer Nische, umgeben von einem Blumenkranz, von Daniel Seghers. 3½″ h., 2′ 3″ br.

Nr. 948 (1033). Derselbe Gegenstand von Daniel Seghers. 3½″ h., 2′ 3″ br.

Im Catalogus unter Nr. 119 und 120. »Zwey Blumen-Gräntze vom Segers«, beide mit gleichen Maassen. 2′ 11″ h. und 2′ 1½″ br.

Das nach dem Hübner'schen Katalog von Riedel im Jahr 1742 in Prag erworbene Bild Nr. 1702 und 1824 ist ohne Zweifel auch früher in der Wrschowetz'schen Sammlung gewesen, da es nach Gegenstand, Namen und Maassen übereinstimmt.

Nr. 1702 (1824). Vor einer Bauernhütte ruht eine kleine Heerde Vieh auf der Weide, von A. Klemp. 2′ 8″ h., 2′ 3½″ br.

Im Catalogus: »Ein Viehstück vom Klomp«. 2′ 6″ h., 2′ 2½″ br.

Nr. 1575 (1694). Jakob und Esau begegnen sich mit ihren Familien, von Jan B. Weenix. 3′ 7″ h., 4′ 10″ br.[6]).

Im Catalogus: »Esau und Jakob vom Wenings«. 3′ 5″ h., 4′ 6″ br.

Nachstehende Nummern werden im Hübner'schen Katalog als aus der Sammlung Waldstein in Dux im Jahr 1741 erworben angeführt.

Nachdem sich diese Bilder in dem oft genannten Catalogus der Wrschowetz'schen Sammlung nachweisen lassen, ist wohl kein Zweifel vorhanden, dass sie ursprünglich aus der letzteren in Prag für die Waldstein'sche Sammlung erworben wurden und erst aus dieser nach Dresden kamen.

Nr. 1861 (1987). Ein Hirtenfest von Joh. H. Schönfeld. 3′ 5″ h., 6′ 8″ br.

Im Catalogus: »Pastorelle vom Schönfeld«. 3′ 4″ h., 6′ 3″ br.

Nr. 1862 (1988). Der Kampf der Giganten, von Joh. H. Schönfeld. 3′ 5″ h., 6′ 8″ br.

Im Catalogus: »Die Himmelsstürmung der Riesen vom Schönfeld«. 3′ 4″ h., 6′ 3″ br.

---

[5]) In dem alten Hübner'schen Kataloge sind die Maasse (1′ 3″ und 1′ 1″) abermals irrig angegeben. Im neuen vom Jahr 1880 sind beide Nummern 718 und 719 (793 und 794) gleich gross mit 0,45 Cm. in der Höhe und 0,35 Cm. in der Breite angeführt, was mit den Maassen beider Bilder im Catalogus übereinstimmt.

[6]) Im älteren Hübner'schen Katalog ist die Höhe irrig mit 4′ 7″ angegeben, was im Katalog vom Jahre 1880 corrigirt erscheint, wo die Höhe mit 1 Meter angegeben ist.

Nr. 1863 (1989). Musikalische Unterhaltung in einem hohen mit Gemälden verzierten Saale, von Joh. H. Schönfeld. 4′ 5″ h., 3′ 3″ br.

Nr. 1864 (1990). Aehnlicher Gegenstand in derselben Grösse, bezeichnet J. H. Schönfeld.

Der Katalog der Dresdener Galerie vom Jahr 1880 führt an, dass der Kampf der Giganten mit noch 3 anderen Bildern in gleicher Grösse für Marx (Marcus) Joh. (richtig Anton) Jenisch, Bürgermeister in Augsburg, gemalt wurde und früher in dessen Besitz sich befand.

Hiedurch wurde die Notiz des älteren Hübner'schen Katalogs berichtigt, welche alle 4 Bilder Schönfelds in der Dresdener Galerie nach dem oberflächlich gelesenen Berichte Sandrart's früher im Besitze des Bürgermeisters Jenisch anführte. Der Bericht Sandrart's (T. Acad. II pag. 328) lautet:

»So verdienen auch bei des kunstliebenden Herren Bürgermeisters Marx »Anthons Jenischen Erben etliche in einer Grösse befindliche Stück (Schön»felds) grosses Lob, in deren einem er sehr vernünftig ausgebildet, wie Hanni»bal seinem alten Vatter Amilcar in einem Tempel knieend den Eid leistet, »dass er der Römer Feind leben und sterben wolle. In einem anderen ver»richtet die Göttin Diana ihr Opfer, welcher die aufwartenden Nymphen allerlei »Opfervieh zuführen. Das dritte zeiget ein abscheuliches monstrum, welches »des Cadmus Gefährten, da sie Wasser heben wollten, ertödtet und darum von »ihme mit einer Lanzen durchstochen wird. Das vierte bildet sehr nachdenk»lich der Riesen Himmelssturm aus. Das fünfte aber eine Bacchanalie mit »allerlei Nymphen und Bildern künstlich erfüllet.«

Für die Annahme, dass der Gigantenkampf aus dem Besitze des Bürgermeisters Jenisch herrührt, würde nur der bei Sandrart angeführte gleiche Gegenstand sprechen, wenn man nicht auch dem Hirtenfest, da es doch dieselbe Grösse hat und bei Sandrart wohl unter der Bacchanalie verstanden werden will, dieselbe Provenienz gäbe.

In dem Catalogus finden wir aber noch ein drittes Bild derselben Grösse wie die beiden vorhergehenden verzeichnet: »Hannibal im Tempel, von Schönfeld«. 3′ 4″ h., 6′ 3″ br. Nach dem ein ähnliches bei Sandrart gleichfalls im Besitze desselben Jenisch angeführt wird, gewinnt erst hiedurch die Annahme des Hübner'schen Katalogs eine genügende Beglaubigung. Es ist demnach sichergestellt, dass das Hirtenfest und die Giganten von Schönfeld, mit anderen Bildern für den Bürgermeister Jenisch in Augsburg gemalt, aus dem Besitze der Erben in die Sammlung des Grafen Wrschowetz in Prag, dann um 1723 in jene des Grafen Waldstein in Dux und im Jahr 1741 aus letzterer in die Dresdener Galerie gelangt sind.

Aus der Waldstein'schen Sammlung in Dux sind aber in Gesellschaft dieser Bilder auch noch die zwei anderen Dresdener Gegenstücke Schönfeld's gekommen.

Wir glauben diese beiden Gegenstücke in der Wrschowetz'schen Sammlung nachweisen zu können.

Unter »Nr. 103, Ein Kabinet-Stücklein von Onghers, und Nr. 104, Ein Compagnon von Schönfeld«. Ihre Grösse, 4′ 3″ h., 3′ 1½″ br., stimmt auch

mit jener der oben angeführten Bilder in Dresden vollkommen überein. Der Gegenstand stimmt gleichfalls.

Nachdem Nr. 1864 (1990) des Dresdener Katalogs mit J. H. Schönfeld bezeichnet ist, kann sich die Bezeichnung Onghers nur auf das Nr. 1863 (1989) beziehen.

Im Catalogus kann nur Jan Onghers gemeint sein. Ueber diesen schreibt Dlabacz in seinem Künstlerlexikon für Böhmen vom Jahr 1815: »Ein »sehr guter Maler, von Geburt ein Niederländer, der sich im Jahre 1691 zu »Prag ansässig machte und 1714 zum Oberältesten der Malerkonfraternität ge»wählt ward. Er malte historische und Architekturstücke, war reich in »Erfindungen und ein guter Zeichner. Sein Colorit aber fällt ins Rothe. Er »starb im Jahr 1730, 79 Jahre alt. Ob er mit Oswald Ongers, der zu Bam»berg als Maler gelebt, verwandt gewesen, weiss ich nicht. Blainville nennt »diesen irrig Unger, denn er hat sich auf seinen Gemälden Ongers geschrieben.« (Diese Nachricht ist aus Füssli und von diesem aus der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaft und Kunst, Jahrgang 1776, T. 19 pag. 329, einem Aufsatze des Prager Malers Quirin Jahn entnommen.) Darnach war Onghers im Jahr 1651 geboren worden.

Nachdem nun auch gegenständlich das genannte Gemälde mit der Art des Onghers übereinstimmt, übrigens nicht anzunehmen ist, dass in einem veröffentlichten Katalog ein Bild einem in derselben Stadt noch lebenden Maler fälschlich hätte zugeschrieben werden können oder wollen, so kommen wir zu dem zwingenden Schlusse, dass das Bild Nr. 1864 (1990) des Dresdener Katalogs nicht von Schönfeld, sondern von dem Niederländer Jan Onghers gemalt ist.

Damit scheint mir aber die Reihe der in der Dresdener Galerie befindlichen und aus der Wrschowetz'schen Sammlung herrührenden Bilder noch nicht geschlossen zu sein. So bin ich erst nach Schluss dieser Arbeit auf ein Bild zufällig aufmerksam geworden, welches offenbar dieselbe Abkunft hat.

Es ist:

Nr. 1900 (2023). Odysseus zwingt Circe, seine in Thiere verwandelten Gefährten zu entzaubern. Die Figuren sind von Daniel Heinz. Bezeichnet C. Ruthart fec. 1666.

Auf L. 5′ 2″ h., 7′ 2″ br.

Im Kataloge vom Jahr 1880 sind die Maasse mit 1.33 h., 1.67 br. in Metern angegeben.

Dieses Bild stimmt sowohl nach Gegenstand, Künstlernamen als den Maassen mit dem Bilde des Catalogus überein, wo es also bezeichnet erscheint: »Circe und Ullysses, vom Carl Ruthard«. 4′ 6″ h., 6′ 2″ br.

Hieraus ist auch zu ersehen, dass die Figuren wohl erst in Dresden dem »Daniel Heinz« zugeschrieben worden sind.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Die altdeutschen Gemälde auf der schwäbischen Kreisausstellung zu Augsburg 1886.

Die kunsthistorische Abtheilung dieser Ausstellung enthielt neben einer Fülle von Erzeugnissen der Kunstgewerbe auch ungefähr anderthalb hundert schwäbische Bilder bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts. Da darunter eine beträchtliche Anzahl von Stücken aus weniger bekannten Sammlungen und aus Privatbesitz sich befand, so lohnt es sich der Mühe, auch nach Schluss der Ausstellung auf dieselbe zurückzukommen. Ich werde den Schwerpunkt also auf die Anführung und Besprechung derjenigen wirklich bemerkenswerthen Bilder legen, welche bisher gar nicht oder nur ungenügend behandelt wurden; dagegen gehe ich auf Gemälde, die schon hinreichend und richtig gewürdigt waren, nicht näher ein. Der Katalog erklärt wiederholt und ausdrücklich, dass er, wie gewöhnlich in solchen Fällen, gezwungen war, an den Namengebungen der Besitzer nichts zu ändern; man hatte desshalb oft genug Gelegenheit, sich über die sonderbaren Meinungen dieser Herren zu entsetzen (selbst der Gelehrten einer, wie Professor Sepp, hatte darin Aussergewöhnliches geleistet). Bei manchen Fällen, wo der anspruchsvolle Name weder entfernt passte, noch das betreffende Stück irgend welchen Kunstwerth hatte, habe ich solche Nullen todtgeschwiegen; alle echten Bilder mit Namen bekannter Meister sind dagegen aufgeführt.

Der grosse Name Schongauer's eröffnet den Katalog; es war gelungen, die Madonna im Rosenhag aus der Martinskirche und die Issenheimer Flügelbilder aus dem Kolmarer Museum für die Ausstellung zu gewinnen. Beide Werke sind in älterer, mittler und neuester Zeit so oft besprochen worden, dass ich mir Näheres darüber, mit Ausnahme eines einzigen Punktes, wohl ersparen darf. Es war sehr erfreulich, die Madonna einmal in besserem Lichte zu sehen als sie an ihrem jetzigen Aufstellungsorte geniesst. Da fiel es denn sehr auf, dass sie viel mehr durch Uebermalung gelitten hat, als in neuester Zeit allgemein geglaubt wurde. Freilich zeigte sich auch jetzt, dass die Erhaltung, mit Ausnahme des Kleides der Maria, eine recht gute war, aber dies

Kleid ist eben durchweg übermalt. In den unteren Theilen desselben sieht man sogar ganz grobe, mit breitem Pinsel aufgesetzte weissliche Ueberschmierungen; überall sind die Lichter verstärkt, was am besten sichtbar ist beim Umriss des Mantels, welcher sich gar nicht scharf vom Kleide abhebt. Aehnliche, wenn auch lange nicht so grob aufgesetzte Lichter finden sich beim linken unteren Zipfel des Mantels. Was den Restaurator zu der starken Uebermalung des Kleides veranlasste, wird sein Bestreben gewesen sein, die Färbung von Kleid und Mantel deutlicher von einander zu unterscheiden. Möglicherweise hatten beide Theile ursprünglich die gleiche zinnoberrothe Färbung, was bei der Münchener Madonna der Fall ist (auch die Issenheimer Marieen sind ganz in Blau), während jedoch bei der Wiener die beiden Roth wieder deutlich unterschieden sind. — Auch Professor Sepp's kleine freie Wiederholung der Madonna im Rosenhag war dort; ich kann mich Bayersdorfer's Ansicht, es sei ein, wenn auch übermaltes Original Schongauer's, nicht anschliessen: die Uebermalung müsste dann so stark sein, dass nichts Ursprüngliches verschont wäre. Die Gesichter haben wenig vom Typus des Meisters und sind viel fader, der Faltenwurf ist ganz anders. Beachtenswerth für die oben behandelte Frage ist, dass hier das Kleid genau dieselbe Farbe wie der Mantel zeigt, hell Zinnober mit weisslichen Lichtern, während die Unterseite des Mantels das Karmin mit breiten weisslichen Lichtern hat, wie es sich beim grossen Bilde im Kleide findet. — Ein Altärchen aus dem Ulmer Dom mit vier Passionsscenen, die Schongauer's Stichen entnommen sind, rührt aus seiner unmittelbaren Schule her; die Bildchen sind bemerkenswerth wegen der feinen Ausführung und der gut erhaltenen, genau Schongauer'schen Färbung.

Von den vierzehn unter dem Namen Holbein des älteren gehenden Nummern kann ich nur sechs für echte Werke desselben gelten lassen. Wohlbekannt davon sind Nr. 5, zwei Passionsdarstellungen aus der Fürstenbergschen Sammlung zu Donaueschingen, und Nr. 14, das Epitaphbild für Bürgermeister Schwarz, bei Fritz von Stetten in Augsburg. Auch Nr. 7, eine Kreuztragung, bei Fanny Brenner in Augsburg, ist schon in Woltmann's Buch besprochen (damals bei Regierungsrath Ahorner); das etwas verschwommene und bunte Aussehen des Bildes scheint mir nicht ganz ursprünglich. Ebenfalls bei Woltmann erwähnt (wenn auch nur kurz) sind drei zusammengehörige Bilder: Nr. 15 a Krönung Mariä, b Begräbniss einer Heiligen (Aussenseite des vorigen), im Besitz des (verstorbenen) Bischofs von Eichstätt, Freiherr Fz. Leopold von Leonrod; Nr. 16, ein 15 b ergänzendes Stück, bei Amalie Finsterlin in München. Das Gegenstück der Krönung, ein Tod Mariä im Baseler Museum, war der Ausstellung verweigert worden. Nr. 15 b trägt die bisher nicht erwähnte merkwürdige Inschrift: »Holbain Leo«. Die drei Stücke der Ausstellung gehören zu des Meisters besseren Werken, wohl aus seiner frühen Zeit, indem sie sehr den grossen Flügelbildern im Augsburger Dom von 1493 entsprechen, dagegen nicht seinen zahlreichen Bildern um 1500. Sie sind besonders eingehend und glatt behandelt, dabei von schöner, warmer Färbung; die Auffassung ist mild und ruhig. (Nachträglich sehe ich, dass das Baseler Bild ein Datum trägt; Woltmann hält für zweifelhaft, ob es 1490 oder 1499 zu lesen sei, während

der Baseler Katalog 1490 angibt.) Genau in demselben Stil gehalten, also auch echt, ist Nr. 13, der hl. Korbinian, bei F. C. Develey in München. Dagegen ist Nr. 10, ein Tod Mariä, bei C. Werner in Augsburg, nur von einem dem Holbein dem älteren verwandten, wenn auch tüchtigen Maler um 1500 bis 1510; und Nr. 8—9 stehen höchstens in ganz entferntem Zusammenhang mit Holbein. Selbst ein solcher fehlt bei Nr. 3, 4, 6, 11 und 12; das bemerkenswertheste Stück davon ist Nr. 6, eine Verspottung Christi, bei Professor Sepp in München, sehr eigenartig und lebhaft, mit harten schwarzen Schatten.

Das dem jüngeren Holbein zugeschriebene männliche Bildniss Nr. 16a, bei Professor W. Raupp in München, ist zwar entschieden unecht, aber ganz tüchtig und möglicherweise von seinem Vater.

Von Gumpolt Giltlinger war das einzige bezeichnete Bild dort, die Anbetung der Könige, Nr. 17, bei Dr. Rob. Hoffmann in Augsburg; es befindet sich schon lange in unbarmherzig übermaltem Zustand, soll aber nach Aussage zuverlässiger Kenner, die es früher gesehen haben, doch ursprünglich echt gewesen sein. Erfreulich ist dagegen, dass die Originalwiederholung im Louvre (Nr. 597) gut erhalten ist; dieselbe zeigt eine kräftige, warme Färbung. Ebenfalls dem Giltlinger zugeschrieben sind die kleineren Orgelflügel (Nr. 18 bis 19) aus der Annakirche, was auch die Ansicht R. Vischers (Studien zur Kunstgesch. S. 598) ist; jedenfalls rühren sie von einem dem Burgkmair verwandten Augsburger her, mögllcherweise von Giltlinger, indem sie der ihm jetzt allgemein zugetheilten Anbetung der Könige in der dortigen Galerie (Nr. 59) genügend entsprechen, welches Bild später sein muss als das bei Dr. Hoffmann. Von den anderen bei älteren und neueren Schriftstellern für die Orgelflügel vorgeschlagenen Namen: Holbein der ältere, Burgkmair und Breu finde ich wenigstens keinen einigermassen überzeugend.

Unter den fünf dem Burgkmair zugetheilten Bildern ist nur Nr. 22, hl. Katharina, bei Fürst Karl Fugger-Babenhausen in Augsburg, echt. Bei der Darstellung Christi in der Vorhölle (Nr. 20, aus der Annakirche) ist des Meisters Urheberschaft schon desshalb unwahrscheinlich, weil darauf gleichzeitige Todesdaten von Stiftern aus den Jahren 1533 und 1534 stehen, während er schon 1531 starb. Man kann hier zwischen seinem gleichnamigen Sohn und seinem Nachfolger Jörg Breu schwanken (an welche auch Berlepsch, Allg. Ztg. 1886 II S. 2217, denkt). Namentlich von Breu, von welchem bisher nur wenige monogrammirte Bilder bekannt sind, mögen noch manche als Burgkmair gehen; so der grosse Altar der Dresdener Galerie, den auch ich früher für Burgkmair hielt, während ich mich neuerdings dabei mehr für Breu entschieden habe, hauptsächlich in Anbetracht der sich in Färbung und weicher Behandlung zeigenden Aehnlichkeit mit dessen Münchener Schlachtbild. Nr. 24, eine Gruppe hl. Frauen, bei F. C. Develey in München, ist nur ein Werkstattbild. Nr. 21, hl. Georg, in Wolfegg (fürstliche Domänenkanzlei), gehört dem B. Beham an, ist aber übermalt, besonders im Gesicht.

Die drei Amberger sind glücklicherweise echt. Nr. 25 ist das bekannte sehr späte und unerfreuliche Bild der klugen und der thörichten Jungfrauen aus der Annakirche. Die beiden folgenden Stücke jedoch gehören zu seinen

besten Bildnissen und waren bisher unerwähnt: Nr. 26, Anton Welser aet. 41, von 1527, bei Freiherr Karl von Welser, Ramhof, ist schon wegen der frühen Jahreszahl wichtig, indem Amberger erst 1530 in die Augsburger Gilde aufgenommen wurde und datirte Bilder von ihm vor diesem Jahre sehr selten sind. Wie bei diesem so ist auch beim vorliegenden die Modellirung im Fleisch mehr gleichmässig glatt als bei seinen späteren Bildnissen, wenn sich auch bei diesem schon die Anfänge der für seine gewöhnliche Weise so kennzeichnenden breiten und verschwommenen Behandlung zeigen. Nr. 27, Bildniss eines Fugger aet. 20, von 1541, bei Fürst Karl Fugger-Babenhausen in Augsburg, ist ein hervorragendes Beispiel seiner gewöhnlichen Kunstweise, frisch von Auffassung und von guter Lichtwirkung; leider ist es im Fleisch, besonders in den Händen, ziemlich stark übermalt. Für von Amberger halte ich auch das unter dem Unbenannten stehende Bildniss einer Fugger, Nr. 151, beim Besitzer des vorigen Bildes; es ist recht fein von Auffassung und Ausführung. Unter Nr. 152a steht eine alte Copie (bei Freiherr W. von Schertel in Klingenberg) des Frundsberg-Bildnisses im Berliner Museum.

Das dem Hans Schüchlin zugeschriebene Stück Nr. 61, Christus und die vier Kirchenväter, bei Professor Sepp in München, entspricht nicht entfernt der Weise dieses Meisters und ist auch viel zu gering für ihn. Bei der Unkenntniss und Unterschätzung, welche dieser ebenso seltene als hervorragende Ulmer in der neueren Litteratur erlitten hat, halte ich es für angebracht, ihm solche geringen Stücke ausdrücklich abzusprechen. Erfreulicherweise hat kürzlich R. Vischer in seinen »Studien zur Kunstgeschichte« sich des Meisters lebhaft angenommen.

Zeitblom war nicht sonderlich gut vertreten: Nr. 62, hl. Jungfrauen, und Nr. 64, hl. Jakobus und hl. Bartholomäus (Stiftungsrath zu Ulm) gehören zu dem grossen zertheilten Altar aus dem dortigen Wengenkloster, den Schnaase (Gesch. f. bild. K. 8, 430) richtig gewürdigt hat. Die beiden grossen Heiligen können eigenhändige Arbeit sein, Nr. 62 gehört aber nur der Werkstatt an. Von schwachen Nachahmern sind Nr. 63, die vier Kirchenväter (stark übermalt), bei Baron Mühlens in Wiesbaden, und Nr. 65, die hl. Hubertus, Agnes und Gelasius auf drei Tafeln, bei Professor Sepp in München. Schwerlich richtig benannt sind zwei Bildnisse: Nr. 66, ein älterer Mann in Schwarz mit Rosenkranz, datirt 1483, bei Director von Hefner-Alteneck in München, und Nr. 67, ein Mann mit Alliancewappen, datirt 1500, bei Postrath Beisch in Stuttgart.

Besseres war von Schaffner da: Nr. 68, die Altarflügel von 1521 aus dem Ulmer Dom, bekanntlich Hauptwerke desselben, und Nr. 69—70, hl. Anna selbdritt und Elisabeth, recht gute Bilder von ihm, wohl aus dem Ulmer Alterthumsmuseum. Dagegen ist Nr. 71, Votivbild der Familie Willing aus Stuttgart, mit Monogramm und 1535, zwar echt, aber auffallend schwach: von fahler Färbung und gemeinem, geistlosem Ausdruck, selbst bei den Bildnissen; es ist im Besitz von Director von Hefner-Alteneck in München.

Die dem Baldung gegebene Madonna, Nr. 72, bei Postrath Beisch in Stuttgart, ist schwerlich echt, sondern etwas Unbestimmtes, in Zusammenhang mit Dürer.

Von Bernhard Strigel war eine grosse Anzahl von Bildern vorhanden, fast alle richtig benannt, darunter mehrere weniger bekannte aus Privatbesitz. Von in grossen Sammlungen befindlichen und schon von Woltmann genannten waren es die drei kleinen Tafeln aus der Stuttgarter Galerie und vier aus der dortigen Alterthumssammlung; ferner zwei aus Donaueschingen. Die übrigen waren schon in R. Vischers ergänzendem Verzeichniss (Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 1885) genannt: Nr. 74, der wichtige frühe Altarschrein aus Memmingen; Nr. 75, Taufe Christi, bei Professor Sepp in München (echt, aber mit fahl gewordener Färbung); Nr. 81—82, je zwei Evangelisten, in Schloss Zeil (abgerieben und übermalt); Nr. 83, Marter des hl. Laurentius, bei F. C. Develey in München (Werkstattarbeit, auch nach Vischer); Nr. 89, Bildniss eines Vöhlin nebst Engeln, bei Freiherr von Lupin in Illerfeld (von R. Vischer mit Recht für besonders früh gehalten). Bei einigen Bildern kann ich jedoch mit Vischer's Benennung nicht übereinstimmen: Nr. 73, Tanz der Herodias, bei Guido Entres in München, vom Besitzer und also auch vom Katalog für Ivo Strigel gehalten. Von Sachverständigen, welche beglaubigte Rilder Ivo's gesehen haben, wird diese Benennung unbedingt verworfen; aber auch mit Bernhard scheint mir das Bild nur ganz entfernte Beziehung zu haben: die Farben sind hell und kühl, die Bewegungen ruhig. Die von Vischer für echt gehaltene Jahreszahl 1508 ist wohl ebenso gefälscht wie das darüber stehende Zeichen Dürer's, und das Bild gehört nach Stil und Trachten noch ins 15. Jahrhundert. — Nr. 86—87, eine Gräfin von Oettingen mit Kindern, bei Ottilie Streber in München, führt auch Vischer als einigermassen zweifelhaft an; ich finde, dass nur die Kinderköpfe etwas an Strigel erinnern, vieles andere aber gar nicht; die Bilder sind wohl niederländisch (auch auf Eichenholz), den Frühwerken des Bles verwandt. — Zwei nachträglich aufgestellte weibliche Bildnisse in sehr reicher Tracht (das eine Frau Sibylla von Freiberg darstellend), bei Freiherr von Freiberg auf Haltenwang bei Burgau, sind durchaus in Strigel's Art, doch schien es mir fraglich, ob sie etwas abgeriebene Originale desselben oder alte Copieen nach ihm seien; bekannt waren sie bisher noch nicht, doch höre ich, dass auch Vischer sie kürzlich als von Strigel bestimmt hat.

Dem Jakob Schick aus Kempten ist ein von Maria und Johannes betrauerter Christus, bei Beneficiat Lorenz Julius in Leutersach, zugeschrieben.

Von Friedrich Herlin war dort das Mittelbild seines Altars von 1488 (sein bestes Werk) und drei andere Bilder aus der Nördlinger städtischen Galerie.

Schäufelin hatte sein bekanntes Meisterwerk, die Beweinung aus der Georgskirche in Nördlingen, nebst vier zugehörigen Tafeln mit einzelnen Heiligen im Rathhaus aufzuweisen; die übrigen sechs Nummern gehören aber nicht zu seinen besseren Werken: Nr. 97, 98, 102, 103, Verkündigung, Geburt Christi, die beiden Johannes, in der Kirche von Kleinerdlingen; Nr. 99, Heimsuchung, Anbetung der Könige, bei Professor Sepp in München; Nr. 100, Kreuzigung, bei Kassadiener Jos. Weber in Augsburg.

Sein Schüler Seb. Daig war durch eine der vier grossen Tafeln im Nördlinger Rathhaus (Verkündigung) gut vertreten.

Von Matthias Gerung sah man die Belagerung der Stadt Lauingen durch Karl V., mit Monogramm und 1551, aus dem Besitz dieser Stadt. Es ist ein ziemlich fein in bräunlichem Ton ausgeführtes Bild von etwas lahmen Bewegungen und unbefriedigenden Gesichtern; vorn jedoch finden sich ganz bemerkenswerthe Genredarstellungen.

Von unbenannten Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts war eine bedeutende Anzahl vorhanden (54 Nummern), darunter aber manches sehr Untergeordnete. So ist von denen aus dem 15. Jahrhundert nur Nr. 122 hervorzuheben: das Brustbild eines 22jährigen Ritters in Haustracht, von 1490, bei Director von Hefner-Alteneck in München; leider ist, wie so oft bei Bildnissen, bei diesem wie mehreren anderen hervorragenden der Ausstellung, keine passende Benennung ausfindig zu machen. — Nr. 124, Verkündigung, in St. Jakob zu Augsburg, ist wegen der überladen reichen Renaissance-Umgebung und -Verzierungen auffällig. — Nr. 129, 132, Christus, hl. Martin und Stifter; Madonna, hl. Elisabeth und Stifterin, aus dem Museum beim Dom, werden von E. Förster (Gesch. der deutschen Kunst 2, 322) sehr hoch gestellt und ausführlich besprochen, sind aber nicht so sehr hervorragend, ausser dem Kopf des Stifters. — Nr. 131, eine kleine hl. Familie nebst Stifter, bei Fürst Karl Fugger-Babenhausen in Augsburg, ist ohne den geringsten Zweifel von dem so eigenartigen Kölner Meister von S. Severin (von dem die Augsburger Galerie eine Himmelfahrt Mariä besitzt); auffallend dabei ist freilich, dass es die Wappen der Augsburger Familien Turczo und Fugger trägt, sowie dass es auf leichtes Holz gemalt ist. — Nr. 134, Darstellungen aus des hl. Ulrichs Leben, aus der Ulrichskirche, ist ein bisher unerwähntes sehr bemerkenswerthes Stück, von einem Meister vor Holbein dem älteren und Burgkmair, der, mit Herlin gleichlaufend, sich eng an die Niederländer des 15. Jahrhunderts anschliesst. Dies zeigt sich sowohl in der feinen Ausführung (namentlich auch im Beiwerk, wobei das Gold mit Farbe gegeben ist), als in der Ruhe der Gestalten und Gesichter, welche aber nichts Steifes hat. — Nr. 149, Bildniss eines Fugger, bei Fürst Karl Fugger-Babenhausen in Augsburg; ich hatte mir einige Bildnisse zusammengestellt, welche wahrscheinlich von demselben Meister sind: Dresden, Nr. 1898—1899 (von 1524 und 1519); Wien, kais. Galerie Nr. 1483 (von 1521); ebendort, Akademie Nr. 577—578, Ehepaar von 1524. R. Vischer führt mehrere davon als in die Schule B. Strigels gehörig an, dagegen halte ich sie für von einem dem Schäufelin verwandten Maler. — Nr. 150, Bildniss eines Rehm, beim Besitzer des vorigen Bildes, ist sehr fein, aber mir unbestimmbar.

L. Scheibler.

Die Ausstellungen alter Gemälde aus Privatbesitz in Düsseldorf und Brüssel im Herbst 1886.

Ausstellungen sind jetzt im Allgemeinen etwas in Misscredit; in mancher Beziehung nicht ganz mit Unrecht. Den Ausstellungen alter Kunstwerke im Privatbesitz kann man aber die Vorwürfe nicht machen, welche die Ausstellungen der Erzeugnisse moderner Industrie und Kunst treffen. Denn der

rasche Wechsel im Besitz alter Kunstschätze heutzutage und die Schwierigkeit der Zugänglichkeit derselben lassen eine möglichst häufige Wiederholung der Ausstellungen solcher Kunstwerke sehr wünschenswerth erscheinen. In London kehren schon seit einem Jahrhundert solche retrospective Gemäldeausstellungen jährlich wieder; Paris hat gleichfalls wenigstens in den letzten Jahrzehnten eine Reihe solcher Ausstellungen zu verzeichnen, ein Beispiel, das in Brüssel nachgeahmt worden ist. Wenn an allen diesen Orten darüber geklagt wird, dass jede neue Ausstellung hinter der älteren zurückstände, so ist das allerdings meist nicht ganz unberechtigt. Aber damit sind die Ausstellungen als solche keineswegs verurtheilt: der Grund des Misslingens wie des Gelingens derselben liegt vielmehr fast regelmässig in der Persönlichkeit der Veranstalter. Wenn diesen die Kenntniss der Sammlungen und die Kenntniss alter Kunst überhaupt abgeht, wenn sie vor allem weder durch ihre Stellung noch ihre Thätigkeit das nöthige Vertrauen geniessen, so wird man sich auch von den Ausstellungen, welche sie in Scene setzen, nicht viel versprechen können.

Die diesjährige Ausstellung alter Gemälde in Düsseldorf bewies, ebenso wie vor einem halben Jahrzehnt die dortige Ausstellung kirchlicher Alterthümer, dass die rechten Leute auch an einem kleineren Orte gelungene Ausstellungen zu Stande bringen können. Der Eindruck dieser Ausstellung war in jeder Beziehung ein erfreulicher; der Katalog, in grösster Eile angefertigt, war nicht nur am Eröffnungstag fertig, sondern ist auch eine mustergültige Arbeit nach Form und Kritik; die ausgestellten Bilder boten ein über den einfachen Kunstgenuss hinausgehendes kunsthistorisches Interesse. Nach dieser letzten Richtung hin soll uns hier die Ausstellung besonders beschäftigen; namentlich werde ich auf eine Reihe von Gemälden seltener holländischer Meister aufmerksam machen, die theilweise hier zum erstenmal bekannt geworden sind.

Die wenigen Gemälde des 15. und 16. Jahrhunderts kann ich übergehen, da sie ohne Bedeutung waren. Nur das dem Roger zugeschriebene Reisealtärchen verdiente, trotz der Geschmacklosigkeit, 64 Miniaturen zu einem Altar zusammenzustellen, wegen der Vollendung der Ausführung nähere Beachtung. Der Künstler scheint mir zu den Miniaturmalern zu gehören, welche das Breviarium Grimani ausmalten; mit Roger steht er in keiner Beziehung, vielmehr steht er der früher dem Horebout zugeschriebenen Anbetung der Könige in der Pinakothek zu München ganz nahe. Auch die Gemälde der vlämischen Schule auf der Ausstellung waren weder zahlreich noch hervorragend. Die Gemälde von Rubens, zwei Studienköpfe zu einer Anbetung der Könige und die Skizze des Sol, waren wenig erfreulich. Verschiedene Stilllebenmaler waren mehr oder weniger gut vertreten; so Fyt, Snyders, Adriaenssen, P. Boel, J. van Son. Durch die Seltenheit ihrer Werke waren bezeichnete Gemälde von J. v. Egmont, A. Goubau, Nic. van Eyck (ein Nachfolger des P. Snayers), Gilles Peeters (eines der 2 Bilder, vom Jahr 1634, gemeinsam mit seinem Bruder Bonaventura Gilles Nijts) wenigstens von kunsthistorischem Interesse; denn der künstlerische Werth dieser Bilder war nur gering. Die anziehendsten und tüchtigsten Gemälde der vlämischen Schule erschienen

mir zwei Bildnisse des Cornelis de Vos: das Bildniss einer jungen Dame und das eines Knaben in ganzer Figur (Nr. 353); letzteres nur als »vlämische Schule um 1620« bezeichnet. Beide haben den kühlen blonden Fleischton, den flüssigen Farbenauftrag, die feine Färbung, den naiven, halb schüchternen, halb schelmischen Ausdruck, der manchen Bildnissen der Jungfrauen und der Kinder des C. de Vos ihren ganz eigenthümlichen Reiz giebt.

Durch seinen Umfang und die reiche phantastische Composition ist ein allegorisches Gemälde des Rubens'schen Frans Francken aus der Galerie in Driburg von hervorragendem Interesse. Freilich beweist das Bild, welches im vorigen Jahrhundert einem Bischof von Antwerpen aus dem Sierstorpff-schen Geschlecht von der Stadt verehrt wurde, gerade durch seine Grösse, dass der Künstler einen gewissen Umfang nicht ungestraft überschreiten durfte.

Gemälde der italienischen und französischen Schule fehlten fast ganz. Zwei Ansichten von Florenz von B. Bellotto, im Besitze der Gebrüder Bourgeois in Köln, sind tüchtige Jugendwerke dieses grossen Künstlers. Die Landschaft mit Staffage von H. Duplessis (Eigenthümer Freiherr von Niesewand) zeigt einen seltenen, in seiner Art vortrefflichen französischen Nachfolger des Philipps Wouwerman in einem besonders gelungenen reichen Werke.

Weitaus das interessanteste Stück der Ausstellung war ein Gemälde Rembrandt's aus dem Besitz des Fürsten Solm in Anholt, Diana und Aktäon darstellend. Das Bild war freilich nicht völlig unbekannt; Woltman hat vor mehr als zehn Jahren in der Zeitschrift für bildende Kunst darauf aufmerksam gemacht, freilich ohne das Bild selbst gesehen zu haben; und in der abgelegenen Galerie des Besitzers hatten es seither nur sehr wenige Kunstfreunde aufsuchen können. Das Bild trägt die Bezeichnung Rembrandt fc. 1635; es gehört also der »Sturm- und Drangperiode« des Künstlers an. Die Kennzeichen dieser Epoche trägt das Bild in der That in vollem Maasse; aber durch das kleine Format der Figuren und den bedeutenden Raum, welchen die Landschaft einnimmt, hat dasselbe vor den meisten rein figürlichen Compositionen, zumal von grossem Umfang, vieles voraus. Die Anregung zu diesem unter den Werken Rembrandt's ganz alleinstehenden Bilde hat der Künstler wohl durch ähnliche Compositionen von Cornelis Poelenburg oder verwandten Künstlern erhalten; Motiv, Grösse und selbst Behandlung der nackten Figuren und das Verhältniss von Figuren und Landschaft ist hier ein ganz ähnliches wie in den Gemälden der »arkadischen Landschafter«. Aber welcher gewaltige Abstand zwischen dem jungen Rembrandt und diesen Meistern, in Auffassung sowohl wie in malerischer Behandlung. Die Composition ist ausserordentlich lebendig und reich, dabei aber durchaus klar und einheitlich, obgleich Rembrandt zwei Scenen der Dianamythe verbunden hat. Die jungen holländischen Dirnen, die sich im dichten Walde unbelauscht glauben, treiben ihr muthwilliges Spiel im seichten Wasser. Nur Diana und die ihr zunächst stehenden erblicken den mit seiner Meute heranstürmenden Aktäon, dessen Costüm und pathetische Bewegung an die Aufführung der Rüpel im Sommernachtstraum erinnern. In das Grotesk-Komische hat Rembrandt namentlich aber die Scene mit der Ent-

deckung der Schwangerschaft der Callisto hineingezogen. Eine junge Nymphe, welche Verdacht geschöpft, hat sich über die Schwangere gestürzt und geht der Sache mit der Erfahrenheit einer »weisen Frau« auf den Grund. Eine Reihe der Gefährtinnen umsteht die Gruppe neugierig oder leisten thätige Beihilfe, wogegen sich die unglückliche Callisto mit Hand und Fuss zu wehren sucht. Die nackten Körper sind keineswegs so hässlich, wie in den meisten späteren Bildern Rembrandt's und wie namentlich auch in den frühesten Radirungen; wie in der sogenannten Danae der Eremitage hat auch hier der jugendliche Körper seiner jungvermählten Frau ihm als Modell für diese untersetzten, aber beinahe zierlich gebauten Frauengestalten gedient. Die Landschaft in ihren mächtigen Bäumen mit dem Durchblick in ein Bergthal links, sowie die Pflanzen am Ufer des Wassers haben noch eine phantastische Beimischung von seinem Lehrer her.

Das Bild befand sich, nach Smith, im Jahr 1774 auf einer Versteigerung in Paris; hundert Jahre früher war es, wie ich einer freundlichen Mittheilung von Professor Jordan in Lemgo verdanke, in einer illustrirten Ausgabe des Ovid als Abbildung erschienen (Brüssel 1677). Ein zweites unter Rembrandt's Namen ausgestelltes Gemälde, der »sitzende Greis«, im Besitze des Grafen Esterhazy-Nordkirchen, scheint mir ein charakteristisches Werk des Salomon Koninck, etwa vom Jahre 1640 oder etwas früher. Der ängstlich ausgeführte Bart, die knubbelige Bildung der Hände, das einförmig weissliche Licht und die nüchterne fleissige Behandlung, selbst der Typus des Greises scheinen mir ganz überzeugend für Koninck zu sprechen. Ein grösseres, wesentlich landschaftliches Gemälde von G. van der Eeckhout aus derselben Sammlung (Nr. 91; vom Jahr 1664) scheint mir das schönste, stimmungsvollste Werk dieses Künstlers.

Zwei stattliche Bildnisse von Mann und Frau, mit Jacob Backer's Monogramm und der Jahreszahl 1644 bezeichnet, stehen gleichzeitigen Bildnissen des F. Bol ganz nahe. Die Dargestellten sind, wenn mich die Erinnerung nicht täuscht, dieselben, deren Bildnisse Rembrandt im Jahre 1636 als jungvermähltes Ehepaar ausführte. Diese Bildnisse befinden sich heute im Besitze des Fürsten Liechtenstein in Wien.

Ein, wie ich glaube, echtes Bild des G. Dou und eine grössere Composition des W. de Poorter sind noch unter den Bildern aus Rembrandt's Schule zu nennen. Von historischem Interesse waren zwei Gemälde des J. van Spreuw aus den Jahren 1641 und 1642, eine »Dame bei der Toilette« und ein »Philosoph in seiner Arbeitsstube«, in denen sich dieser seltene Künstler als Nachfolger Rembrandt's zu erkennen giebt. In der warmen bräunlichen Färbung, in der breiten, etwas lüderlichen Behandlung steht der Künstler etwa in der Mitte zwischen J. de Wet und Q. Brekelenkam.

Eine dem Ph. de Koninck zugeschriebene, sehr wirkungsvolle Landschaft, im Besitz von Herrn St. C. Michel in Mainz, führt uns zu den Vorläufern Rembrandt's: denn sie hat in ihrer etwas einförmig graubraunen Färbung und in der malerischen Behandlung mehr von der Art eines Roghman und ähnlicher älteren Zeitgenossen Rembrandt's, als von der seines Schülers

Ph. de Koninck. Neben der Jahreszahl 1644 trug das Bild früher den vollen Namen; jedenfalls den Namen irgend eines wenig bekannten Künstlers, denn man hat denselben ausgekratzt, um das Bild unter dem Namen Koninck theurer verkaufen zu können. Von N. Moeijaert waren zwei interessante Werke vertreten. Ein kleineres vom Jahr 1624, noch im Anschluss an Elsheimer; das bedeutendere und sehr umfangreiche, im Besitz von W. Dahl in Düsseldorf, von 1628; von besonderem Interesse durch die Bildnisse einer zahlreichen vornehmen Familie, die hier in das biblische Motiv eingeführt sind, theilweise von sehr tüchtiger individueller Durchbildung.

Die holländischen Maler des Sittenbildes waren auf der Ausstellung sehr zahlreich vertreten. Von den älteren Gesellschaftsmalern alle die bekannten Namen J. Duck, P. Codde, Dirk Hals, A. Palamedes, Pieter Potter. Von den drei dem D. Hals zugeschriebenen Gemälden erschien mir nur das eine figurenreiche »Gesellschaftsstück« aus der Galerie in Driburg (Nr. 129) als ein zweifelloses, tüchtiges Werk des Künstlers, dessen mittlerer Zeit (um 1635) es angehört. Das als Codde ausgestellte »Gesellschaftsstück« (Nr. 58) zeigt, wie der Katalog schon bemerkt, nicht die charakteristischen Merkmale des Codde. Das Bild ist vielmehr das Werk eines mir dem Namen nach nicht bekannten holländischen Genremalers um die Mitte des 17. Jahrhunderts, von dem das beste Werk sich in der Galerie Borghese zu Rom befindet. Die reiche wirkungsvolle Localfarbe, das helle blonde Licht, die langen Figuren mit ihren schmalen Gesichtern sind charakteristisch für den Künstler, der offenbar schon unter dem Einflusse des Rembrandt steht. Ein zweifelloses und besonders gutes Werk des Codde sind dagegen (worauf gleichfalls schon der Katalog aufmerksam macht) »die zwei Cavaliere mit der rauchenden Wirthin«, von tüchtigem Halbdunkel und feiner Farbenwirkung.

Die beiden anderen dem Duck zugeschriebenen Bilder sind charakteristische Arbeiten des Jacob Duck in Utrecht. Das kleinere »Gesellschaftsstück« mit wenigen Figuren zeigt seine späteste Richtung; ein ähnliches Bild in der Pinakothek trägt die Bezeichnung IA. DVCK (I und A zusammengezogen). Das zweite Bild, der mittleren Zeit angehörend (um 1638—1640), zeigt eine jener vom Künstler bevorzugten Plünderungsscenen im Innern eines Schlosses. Der zarte hellgraue Ton, die weiche Behandlung und liebevolle Durchführung lassen dieses Bild als eines der besten Werke des Künstlers erscheinen. Doch auch hier verläugnet er seine Schwächen nicht ganz: der öde Raum, die schlechte Perspective und die fehlerhaften Proportionen der meisten Figuren bezeugen diess. Von besonderem Interesse ist die zweifellos alte und unberührte Bezeichnung des Bildes, die nur I. DVCK gelesen werden kann. Da das Bild in Motiv und Behandlung vollständig übereinstimmt mit den drei Gemälden der Wiener Sammlungen, welche allein die Bezeichnung A. DVC und A. V. DVC tragen, so wird dadurch die Echtheit dieser Aufschriften sehr zweifelhaft; um so mehr als auch ein von O. Granberg in seinen »Collections privées de la Suède« (I, S. 190) angeführtes Bild des Künstlers in ganz ähnlicher Weise IDVCK (I und D zusammengezogen) bezeichnet ist.

Dem J. Duck in seinen Motiven nahe verwandt, aber farbiger, wärmer

und breiter in Behandlung ist M. Stoop. Wer die bezeichnete Wachtstube in der Galerie zu Kopenhagen in der Erinnerung hat, wird sofort die als »holländische Schule um 1650 aufgeführte Wachtstube« (Nr. 154 aus der Galerie in Nordkirchen) als ein Werk dieses Künstlers erkannt haben. In der That trägt das Bild auch die, etwas schwer erkennbare Bezeichnung M. Stoop f. 16.. Zur Vervollständigung dessen, was ich über den Künstler in meinen »Studien« gesagt habe, bemerke ich, dass die Galerie in Kopenhagen unter den »unbekannten Meistern« noch ein zweites durchaus charakteristisches, wenn auch geringeres Werk des M. Stoop besitzt (Nr. 436).

Derselben Richtung der holländischen Gesellschaftsmaler gehört eines von zwei Gemälden des P. Quast, ferner die Cavaliere am Kamin, bezeichnet IVR (zusammengezogen), eine Gesellschaft von Jan Olis und eine Wachtstube von Gerard Terborch. Auf die Vielseitigkeit des bis vor kurzem gar nicht beachteten J. Olis habe ich schon in meinen Studien hingewiesen. Hier in dem Interieur mit zechenden und spielenden Officieren (im Besitze von Jacob Fischer in Mainz) steht Olis dem A. Palamedes am nächsten, dem er eher überlegen ist. Nach den Costümen ist dieses Bild etwa Ende der dreissiger Jahre gemalt; noch einige Jahre früher scheint mir ein ebenso anziehendes ganz kleines Bild zu fallen, ein Gelehrter im Zimmer, welches kürzlich mit der Sammlung Cremer in Amsterdam versteigert wurde. Olis nähert sich hier dem frühen Dou, ist aber heller im Ton, leuchtender in der Farbe. In einer Kölner Privatsammlung, bei Herrn Landgerichtsrath Pelzer, befinden sich drei mit dem Monogramm des J. Olis bezeichnete Gemälde: zwei Brustbilder in mehr als halber Lebensgrösse, unter dem Einflusse von Rembrandt, und ein kleines Genrebild in der Art des J. M. Molenaer. Ein grösseres »Bauerngelage« verzeichnet Granberg in einer schwedischen Privatgalerie.

Zu den interessantesten Bildern der Ausstellung gehörte die »Wachtstube« von G. Terborch, im Besitz von W. Dahl. Auf ein ganz verwandtes Jugendwerk des Künstlers habe ich früher schon in der Bremer Kunsthalle aufmerksam gemacht und daraus den Schluss gezogen, dass Terborch eine Zeitlang seine Schule in Haarlem durchgemacht haben müsse. Jetzt wissen wir, dass er dort um 1633—1635 Schüler des P. Molijn war; und aus den interessanten Skizzenbüchern der Familie Terborch, die jetzt durch die Rembrandtgesellschaft für Holland gesichert sind, haben wir einen ganz sicheren Einblick in die Jugendentwicklung auch des Gerard Terborch. Eine bezeichnete »Wachtstube« vom Jahr 1637, die wie ein Gegenstück des Dahl'schen Bildes erscheint, besitzt Herr Yonides in London. Ein viertes Bild dieser Art glaubt Bredius in einer als Duck verzeichneten Wachtstube des Louvre zu erkennen.

Aus Terborch's späterer Zeit waren zwei Gemälde ausgestellt. Das eine unter dem Namen Ochtervelt, ein Cavalier mit zwei Damen am Tische, leider durch Uebermalung ganz entstellt. Das zweite, das Bildniss eines Mannes in mittlerem Alter, erst in den letzten Wochen von Andreas Achenbach zur Ausstellung gegeben, gehört zu den besten und wirkungsvollsten Bildnissen des Terborch; die Behandlung ist, obgleich sie in der Wirkung sehr durchgeführt erscheint, ganz flüssig und beinahe breit, die Erhaltung tadellos.

Auch die übrigen Richtungen des holländischen Sittenbildes, namentlich das Bauerngenre, waren sehr zahlreich auf der Ausstellung vertreten. Auf die Bilder des Adriaan und Isack van Ostade, des J. M. Molenaer, Jan Steen, H. M. Sorgh, Bega, Dusaert, Lundens (1652) gehe ich hier nicht näher ein, da sie zwar echte und mehr oder weniger gute Werke der Meister waren (bemerkenswerth namentlich Nr. 243 und 244 von A. van Ostade), aber kein hervorragendes kunsthistorisches Interesse boten. Nur bemerke ich, dass die »Bauernschlägerei«, welche unter Lundens Namen ausgestellt war, vielmehr ein charakteristisches, freilich besonders trübes und düsteres Bild des J. M. Molenaer ist. Lundens kommt diesem zwar selbst in seinen Typen gelegentlich ganz nahe, aber er ist stets farbiger und weniger breit in der Behandlung.

Eine »Bauernschenke« mit zahlreichen Figuren, welche die Bezeichnung B. MR (letztere Buchstaben zusammengezogen) trägt, wurde im Katalog wohl mit Recht dem in beglaubigten Werken nicht bekannten Bartholomeus Molenaer zugeschrieben. Ein ebenso bezeichnetes Bild verwandten Motivs besitzt die Galerie in Koblenz. Der Künstler ist ein sehr geringer Nachfolger des J. M. Molenaer und der frühen Werke des A. van Ostade. Die Verwandtschaft mit dem erstgenannten Künstler, sowie der Umstand, dass auch dieser in seinem Monogramm die Anfangs- und Endbuchstaben M und R in derselben Weise zusammenzieht, machen die Deutung des Monogramms auf dem Bartholomeus Molenaer in der That wahrscheinlich. Auf das mit der gefälschten Bezeichnung L. Boursse versehene treffliche Jugendwerk des Jan Miense Molenaer (1629) gehe ich hier nicht näher ein, da das, was ich darüber in meinen »Studien« (S. 199 f.) gesagt habe, gewiss von jedem, der die übrigen Jugendwerke des Künstlers kennt, unterschrieben wird. Jede Figur, ja jedes Möbel in diesen Bildern kehrt in dem Niehewand'schen Gemälde wieder. Ich bemerke hier beiläufig, dass Bredius ein reizvolles Familienbild, in Form eines Sittengemäldes, welches in der Galerie van Hoop zu Amsterdam bald als D. Hals, bald als P. Codde bestimmt worden ist, jetzt dem J. M. Molenaer gegeben hat. Zweifellos mit Recht, wie der Vergleich mit dessen bezeichneten Jugendwerken, namentlich aber mit dem ähnlichen grossen Familienbild bei H. van Loon in Amsterdam (vom Jahr 1637) beweist.

Auch das zweite dem L. Boursse zugeschriebene Gemälde hat ebenso wenig Anrecht auf diesen Namen: die »Frau am Kamin«, im Besitz von St. C. Michel in Mainz, scheint mir vielmehr nach Motiv und Zeichnung, nach der einförmigen, kühlen und trüben graubraunen Färbung, nach der dünnen Behandlung ein charakteristisches Gemälde des Koedijck. Die richtig benannte »Wochenstube«, welche von H. Clemens Dahmen in Köln zur Ausstellung hergeliehen war, und ein aus der Galerie Wilson in Paris für die Brüsseler Galerie erworbenes Gemälde ähnlichen Motivs stimmen vollständig mit dem erstgenannten Bilde überein. Auch ein kürzlich auf einer Berliner Versteigerung als P. de Hooch bezeichnetes, sehr schadhaftes Gemälde, wieder eine Frau am Kamin darstellend, erschien mir ein charakteristisches Werk des Künstlers. Weit besser ist das wohl spätere und grössere Bild der Wesselhoeft'schen

Sammlung in Hamburg. Seine nur mit wenigen Figuren belebten Innenräume sind dem L. Boursse und Brekelenkam verwandt, aber nüchterner und weniger geschickt angeordnet. Am leichtesten verräth sich der Künstler an der Einförmigkeit des schweren Tons und der Lichtlosigkeit seiner Farbe.

Wer dieser L. Boursse war, dessen einziges beglaubigtes Werk noch immer das köstliche Innenleben im Besitz von Sir Richard Wallace ist, wissen wir leider nicht. Dagegen haben wir jetzt für einen gleichnamigen und gleichzeitigen Künstler, den Esias Boursse, einen ersten Anhalt für seine Biographie erhalten. Der in Amsterdam ansässige Künstler gab im October 1672 seine Absicht kund, nach Ostindien auszuwandern. Durch das Bild, welches Herr Barthold Suermondt zur Ausstellung gegeben hatte, ist uns Esias Boursse zuerst als Künstler bekannt geworden, da es die volle Bezeichnung E. Boursse trägt. Die »belleblasers«, zwei Knaben, die vor einer hell beschienenen Backsteinmauer Seifenblasen machen, sind von einer dem N. Maes nahekommenden Kraft und Tiefe der Farbe und Energie der Behandlung. In der Zeichnung und Composition steht freilich der Künstler hinter Maes wesentlich zurück. Nach diesem bezeichneten Bild lassen sich noch zwei tüchtige Gemälde desselben Künstlers, obgleich nicht bezeichnet, mit Sicherheit auf Esias Boursse zurückführen: die »belleblasers« in der Berliner Galerie, welche unter dem Namen des Delft'schen Vermeer mit der Suermondt-Galerie erworben wurden, und die Frau am Spinnrad, welche vor einigen Jahren als ein Werk des P. de Hooch für das Rijks-Museum in Amsterdam gekauft wurde. Der Künstler reiht sich in diesen Bildern würdig der Gruppe von Rembrandt-Nachfolgern im Sittenbild an, an deren Spitze Maes, Vermeer und Hooch stehen.

Durch die Bezeichnung Isack de Mes 1637 auf einem Kücheninterieur (im Besitz von Freiherr von Niesewand) wird uns ein untergeordneter Künstler in der Richtung des Slingelandt bekannt, der in der fetten Pinselführung und der kühlen Färbung mehr dem J. Kick nahesteht. Der »Alchymist« von Job Berckheyde ist weniger durch die flüchtig gezeichnete und absichtlich untergeordnete Figur als durch das köstlich malerisch behandelte Stillleben ausgezeichnet. In Motiv und Anordnung ist hier Berckheyde dem Th. Wyck verwandt, den er aber in der malerischen Ausführung wesentlich übertrifft.

Ich führe die P. Bloot (nur Nr. 28 echt), Maton, Netscher, Ochtervelt, deren Bilder auf der Ausstellung zum Theil recht gut waren, nur dem Namen nach an, um auf einige seltene Meister unter den gleichfalls sehr zahlreich vertretenen Landschaftsmalern etwas näher eingehen zu können. Namentlich zum Studium der Anfänge der holländischen Landschaftsmaler bot die Ausstellung vortreffliche Gelegenheit.

Zunächst hatte Graf Fürstenberg-Herdringen, unter der Bezeichnung »Vlämische Schule« (Nr. 354), ein charakteristisches Gemälde aus der letzten Zeit des Alex. Keirincx ausgestellt. Zwei Winterlandschaften von J. C. Drooch-Sloot, seiner nüchternen, zum Ueberdruss wiederholten Darstellung des Teiches Bethesda und seinen Dorfansichten entschieden überlegen, sind beide aus dem Jahr 1622 datirt. Von zwei Reiterbildern des Esaias van de Velde, die beide etwas zu decorativ und derb sind, trägt das eine gleich-

falls die Jahreszahl 1622. Zwei ähnliche Bilder seines Nachfolgers Pal. Palamedes sind denselben entschieden überlegen, namentlich das Kriegslager von 1637 (die Soldaten im Feldlager datiren von 1633). Ein drittes, leider nicht unberührtes Bild des Künstlers, das »Kriegslager«, scheint, nach der nahen Verwandtschaft mit E. van de Velde und selbst mit J. C. Drooch-Sloot, aus der frühesten Zeit des Künstlers herzurühren.

Die grossen Meister dieser älteren Richtung der holländischen Landschaftsmalerei, Jan van Goyen und Sal. van Ruijsdael, waren durch eine sehr beträchtliche Zahl zum Theil recht guter Werke vertreten; die meisten aus der mittleren Zeit ihrer Thätigkeit. Nur einige wenige darunter schienen mir irrthümlich diesen Künstlern zugeschrieben zu sein; z. B. die »Marine« (Nr. 120), ein charakteristisches und besonders gutes Werk des Bon. Peeters. Von P. Molijn d. Ae. hatte Herr W. Dahl zwei tüchtige Landschaften seiner mittleren Zeit ausgestellt. Sein Nachfolger C. van Zwieten findet sich im Katalog unter den anonymen Holländern (Nr. 156, bez. C. v. Z. 1660). Ein unbekannter Monogrammist von geringem Werth, der Meister I O. C. (die beiden ersten Buchstaben verschränkt) war in zwei unter sich sehr verschiedenen Gemälden vertreten: das eine, aus den dreissiger Jahren, im Anschluss an E. van de Velde, das zweite bessere dagegen vielmehr in der Richtung des Jan Both und J. Wils. Ein grösseres frühes Werk dieses Malers, welches dem E. van de Velde noch näher steht, sah ich in der Sammlung des Herrn Pastors Glitza in Hamburg. Zwei andere bezeichnete Landschaften besitzt Herr Dr. Hugo Toman in Prag. Ferner charakteristische Landschaften von S. de Vlieger, A. Croos, von H. Meyer, J. Schoeff, W. Kool, W. Tin; letzterer, bisher ganz unbekannt, steht dem Kool am nächsten und ist demselben in seinen besten Werken durchaus gewachsen. Zwei J. Vinck (und vijnck) bezeichnete Bilder lehren gleichfalls einen sonst nicht bekannten Landschafter der älteren Richtung kennen, der in dem grösseren fast treu in braun gemalten Bilde fast reiner Decorationsmaler ist. Zwei bezeichnete Bildchen von J. C. Coelenbier (1645, im Besitz von G. Oeder) sind die besten Werke, die ich von diesem seltenen Landschaftsmaler gesehen habe. In der tiefen Färbung und der feinen Stimmung kommen sie den besten Landschaften des François de Momper gleich. Zwei bezeichnete Landschaften des Frans de Hulst, in der Sammlung Dahl, sind charakteristische Werke desselben; ebenso die verschiedenen Gemälde des R. de Vries, C. Decker und P. van Asch. Das waldige Flussufer von Guillam Dubois, im Besitz von W. Dahl, ist so kräftig in der tiefgrünen Localfarbe des Laubwerkes, so stimmungsvoll in der Beleuchtung und anziehend in dem Motiv, wie ein Jugendwerk des Jacob van Ruijsdael; und doch trägt es die Jahreszahl 1632, ist also 14 Jahre früher entstanden als das erste uns bekannte Gemälde seines grossen Landsmannes.

Auch von Jac. van Ruijsdael hatte die Ausstellung verschiedene Gemälde aufzuweisen, die vorzüglichsten aus der Sierstorpff'schen Sammlung in Driburg: ein stimmungsvoller, schön componirter und kräftig behandelter Wald aus früher Zeit (ca. 1650) und eine jener reizvollen Fernsichten, die hier, wie gewöhnlich, aus der Umgegend von Haarlem genommen ist. Die

Entstehung derselben fällt wohl schon in die Zeit bald nach seiner Uebersiedlung von Haarlem nach Amsterdam (1659). Eine »Ansicht von Haarlem« von J. van Kessel mit Staffage von J. Lingelbach schliesst sich in Gegenstand und Auffassung unmittelbar an solche Gemälde des Jacob v. Ruijsdael an, denen sie auch an künstlichem Reiz nahe kommt. Von Jan Both war ein kleines Bild, im Besitze von W. Dahl, von Interesse, weil es ganz ausnahmsweise ein einfaches holländisches Motiv wiedergiebt; wohl eine Arbeit aus den letzten Jahren des Künstlers. Sodann waren verschiedene echte Bilder von Aart van der Neer, J. Hackaert, Wynants, A. van Everdingen, H. Mommers, Ph. Wouwerman zu verzeichnen. Ein Gemälde von Philips' jüngerem Bruder Pieter Wouwerman ist eines seiner besten Werke, dabei selbständiger als seine späteren Bilder, die freie Nachbildungen nach Gemälden seines Bruders zu sein pflegen. Die dem Haarlemer Jan Vermeer zugeschriebene »Bleiche bei Haarlem«, im Besitz des Commercienraths St. C. Michel, scheint mir mit diesem Künstler nichts gemein zu haben; die körnige Behandlung, die magische Lichtwirkung erinnert an frühe Gemälde des J. v. Ruijsdael und C. Decker. Bilder dieser Art pflegen meist unter dem Namen Hobbema zu gehen; so eine sehr wirkungsvolle »Landschaft mit einer Windmühle«, in der Sammlung von H. von Rath in Budapest, und die »Hütte am Wasser«, im Besitz von H. Winkler in Hamburg. Vielleicht kommt der Name des sonst unbekannten J. Meesters für diese Bilder in Betracht, dessen beide bezeichnete Gemälde (auf der Versteigerung Cremer in Amsterdam 1886) von verwandter Wirkung sind.

Unter den verschiedenen Seebildern war namentlich eine der seltenen Marinen von H. M. Sorgh (Sammlung Dahl) und ein bezeichnetes Bild des J. Bellevois (Dr. Sels) von Interesse. Der »Hafen« von H. Dubbels gehörte dessen spätester manierirter Zeit an.

Von den holländischen Bildnissen verdienten zwei kleine treffliche Brustbilder des Thomas de Keyser, im Besitz von Baron Oppenheim, in erster Linie genannt zu werden. Das Bildniss einer jungen Frau von Paulus Moreelse (1627, Galerie in Anholt) war durch den Ausdruck echter Weiblichkeit in den liebreizenden Zügen und die feine kühle Färbung besonders ausgezeichnet. Dem M. J. Mierevelt gehörte meines Erachtens ein unbestimmt gelassener Kopf eines »jungen Mannes« (Nr. 149). Von grösserem Interesse als dieses der späteren Zeit des Künstlers angehörende Gemälde ist ein Jugendwerk des Mierevelt, gleichfalls im Besitz des Grafen Esterhazy. Es trägt neben dem vollen Namen die Jahreszahl 1590, ist also um etwa 20 Jahre früher entstanden als alle sonst datirten Gemälde des Künstlers. Die Kraft und Wahrheit der Färbung, die Sicherheit in der Zeichnung, die Feinheit des kühlen Tons beweisen, dass Mierevelt durch die Ansprüche, welche später an ihn als Porträtmaler gemacht wurden, entschieden zurückgegangen ist.

Von den zwei Bildnissen des Hendrik Bloemaert ist wenigstens das eine für den geringen Künstler ein selten gutes Werk (Nr. 376, datirt 1653). Die »Familie im Park«, dem J. B. Weenicx zugeschrieben, ist vielmehr ein charakteristisches Werk seines Sohnes Jan Weenix; schon das Costüm zeigt, dass dasselbe etwa zwanzig Jahre nach dem Tode des Jan Baptista entstand.

Ich habe bisher des Frans Hals noch nicht gedacht; er war ziemlich zahlreich, aber nicht besonders hervorragend in der Ausstellung vertreten. Von den drei im Besitz des Baron Oppenheim befindlichen Bildern ist das Bildniss einer Frau etwas fest und schwer im Tone; von den beiden lachenden Knaben, hellen blonden Werken der frühen Zeit, ist namentlich das eine frisch und heiter in Wirkung und Behandlung. Das ähnliche Bild, im Besitz von Freiherr von Niesewand, findet sich allerdings in einer besseren Wiederholung in der Sammlung von L. Knaus in Berlin; aber die Eigenhändigkeit auch dieses Bildes, das durch Putzen seinen Reiz eingebüsst hat, scheint mir mit Unrecht bezweifelt zu sein. Das kleine Bildniss des Predigers Tegularius, im Besitz von W. Dahl, ist als eine der frühesten Arbeiten (um 1612) von Interesse. In der »Bauernunterhaltung« derselben Sammlung, die im Katalog dem Frans Fz. Hals zugeschrieben ist, vermuthen wir jetzt vielmehr, nach dem Monogramm, ein Werk des Jan Fz. Hals, der zu den tüchtigsten Künstlern unter den Söhnen des Frans Hals gehörte.

Von den Malern der arkadischen Landschaft waren A. Cuijlenborch, Dirk van der Lisse und Corn. Poelenburg vertreten; letzterer sogar durch zwei interessante kleine Bildnisse, von denen das eine zu einer Folge von 23 Bildnissen der Grafen von Fürstenberg gehört.

Unter verschiedenen Architekturstücken verdienen namentlich zwei in Motiv und in der Behandlung eigenartige und malerische Kircheninterieurs von E. de Witte (aus den Jahren 1659 und 1661) genannt zu werden.

Von sämmtlichen Künstlern der Familie Cuyp, von Jacob Gerritz, Benjamin und Albert Cuyp (Nr. 67) waren echte Bilder auf der Ausstellung vertreten, jedoch geringere Werke derselben, welche ein Eingehen auf dieselben nicht nöthig machen. Die dem A. Cuyp zugeschriebene Landschaft, im Besitz des F. Kramer in Köln, ist, nach der Mittheilung von A. Bredius, ein Werk des ten Oever, von dem sich eine bezeichnete Wiederholung im Museum zu Edinburg befindet; durch die duftige Wirkung des Abendlichtes und die originelle Composition, trotz starker Beschädigung, ein Bild von hervorragender Bedeutung und ganz eigenartigem Reiz. Ein anderer, bald mit A. Cuyp, bald mit P. Potter verwechselter Meister, Govert Camphuisen, war in einem rein landwirthschaftlichen Motiv etwa einem geringen R. Vries gleich.

Eine Behandlung der holländischen Meister nach den Orten ihrer Herkunft und Thätigkeit würde bei den nahen Beziehungen, welche zwischen den einander so nahe liegenden Städten Hollands bestanden, zu einseitigen und theilweise schiefen Urtheilen führen; desshalb hat man sie bisher auch nicht einmal versucht. Dennoch wird eine solche Betrachtungsweise, wenn sie nicht gerade zur Grundlage für eine Darstellung der Geschichte der holländischen Malerei gewählt wird, ihren besonderen Reiz haben und wird manche Eigenthümlichkeiten, manche Strömungen in der Geschichte derselben erst in das rechte Licht setzen. Man prüfe daraufhin nur einmal einen der untergeordnetsten Zweige der Malerei, das Stillleben, wie sich dasselbe in der Düsseldorfer Ausstellung darstellte. Die Meister von Haarlem, die W. C. Heda, Pieter Claasz, M. Boelema gen. de Stomme, Laurens Kraen, schildern

die Freuden der Tafel; das einemal den reich besetzten Frühstückstisch des Mynheer, das andere Mal das kärgliche Mahl des Matrosen. Von allen diesen Meistern hatte die Ausstellung meist verschiedene Werke aufzuweisen, die besten darunter im Besitz des Malers Oeder in Düsseldorf, der eine hervorragende Sammlung von Stillleben besitzt, die nach ihrer malerischen Güte zusammengestellt ist. Ich hebe eines der geringeren, ein spätes Werk des P. Claasz (Nr. 56) besonders hervor, weil darauf die Trauben von der Hand eines anderen Haarlemer Meisters, von Koets, herrühren. Wir verdanken Bredius die Entdeckung, dass beide Maler zusammen gemalt haben; auch beweist ein bezeichnetes Gemälde des Koets mit Trauben, im Besitz des Herrn A. de Stuers (aus dem Jahr 1633), die vollständige Uebereinstimmung in der Behandlung der Trauben sowohl wie des Laubes auf diesem Gemälde der Düsseldorfer Ausstellung. Bilder des P. Claasz, die mit Koets gemeinsam gemalt worden sind, kommen gar nicht selten vor; ich nenne als ein solches gemeinsames Werk das grosse Bild der Berliner Galerie.

Den Bildern des P. Claasz kommen die besseren Werke des Marten Boelema gen. de Stomme ganz nahe. Da der Künstler vor der Düsseldorfer Ausstellung wohl überhaupt noch nicht erwähnt worden ist, so nenne ich hier einige Bilder in öffentlichen Sammlungen, die allerdings etwas abgelegen sind. Die Galerie in Emden besitzt deren drei; ebensoviele hat die Galerie in Nantes aufzuweisen; in Kopenhagen ist eines in der kgl. Galerie (bez. BOELEMA 1642) und ein zweites beim Grafen Moltke. Ein kleines Bild, das kürzlich auf einer Berliner Versteigerung war, trug das Monogramm M. B. und die Jahreszahl 1664. Die meisten Bilder sind, wie auch die beiden auf der Düsseldorfer Ausstellung, M. B. de Stomme bezeichnet. Ich habe oben unter diesen Haarlem-Meistern des Stilllebens auch den Namen Laurens Kraen genannt; ich erkenne nämlich ein Werk desselben in dem als »holländische Schule um 1650« aufgeführten Stillleben (Nr. 152), das die etwas verwischte Bezeichnung A Kraen 1645 ganz in derselben Weise trägt, wie ich dieselbe auf einigen anderen seiner seltenen Gemälde gesehen habe.

Auch Jasper Geeraerts, von dem die Ausstellung ein dem P. Claasz verwandtes grösseres Stillleben (vom Jahr 1648) brachte, ist wahrscheinlich ein Haarlemer von Geburt oder nach seiner Ausbildung. Wie nahe verwandt gelegentlich selbst vlämische Maler in ihren Stillleben diesen Haarlemer Frühstücksmalern sind, zeigte auf der Ausstellung ein »Frühstück« von der Hand des C. Mahu, das kaum von einem etwas schweren Bilde des P. Claasz zu unterscheiden ist. Dasselbe lässt sich bei ähnlichen Bildern der Clara Peeters (in Madrid), des Adriaenssen u. a. beobachten.

Das lebensfreudige genussfrohe der Haarlemer verräth sich selbst bei solchen Malern der Stadt, die nur gelegentlich einmal ein Stillleben malten. Wie Jan de Bray sein »Lof op de Pickelhaering« in mehreren malerisch, höchst reizvollen Stillleben (eines in Dresden, ein zweites im Suermond-Museum zu Aachen) verewigt hat, so schildert sein Bruder Dirk de Bray in einem kleinen Gemälde der Ausstellung eine fette Küche (datirt 1673). Freilich eine »biblische Küche«, wie es sich für den Maler der »grossen Historie« geziemt; der Künstler

hat nämlich die Figuren von Christus, Martha und Maria in sein Kücheninterieur eingeführt; aber sie treten doch hinter den fetten Braten und der Zukost in den Hintergrund.

Das gelehrte Leyden tritt auch in den Stillleben seiner Maler der lebenslustigen Patricierstadt Haarlem mit Magisterwürde gegenüber: ein malerisches Gemisch von Büchern, Noten, Musikinstrumenten; gelegentlich auch ein Krug und eine irdene Pfeife (Genüsse, die selbst dem Gelehrten erlaubt sind), aber auch Todtenkopf und Licht — das verlangt die gestrenge Theologie der Universität, um die Nichtigkeit und Hinfälligkeit alles Irdischen, selbst der Gelehrsamkeit ins Licht zu setzen. Pieter Potter hat diese Art der Stillleben zu ihrer charakteristischen Form und malerischen Vollendung gebracht. Die Ausstellung bot ein gutes Werk desselben, im Besitz von W. Dahl. Wie die jüngere Leydener Schule dasselbe weiterbildete, zeigte eine grössere »Vanitas« des Evert Collyer vom Jahr 1669. Verschiedene seltenere Meister derselben Richtung werde ich noch bei Besprechung der Brüsseler Ausstellung namhaft machen. Wie auch Jan Davidsz de Heem, als er Ende der zwanziger Jahre in Leyden ansässig war, von solchen Bildern der Leydener Meister beeinflusst wurde, bewies eine in Düsseldorf ausgestellte kleine »Vanitas« vom Jahre 1629, die auch in dem feinen einförmigen grauen Ton ganz den Charakter jener Leydener Bilder trägt. Ueberhaupt war de Heem, wohl der grösste Meister unter den zahllosen Stilllebenmalern Hollands, fremden Einflüssen besonders zugänglich. Seine frühesten Bilder aus dem Anfange der zwanziger Jahre (in der Galerie Schubert in Dresden, bei Herrn Pastor Glitza in Hamburg und eines auf der Düsseldorfer Ausstellung, im Besitz von G. Oeder) sind farbige Blumenstücke ohne sonderlich künstlerische Anordnung und in bräunlichem Gesammtton, die von Malern wie A. Bosschaert, Ast und Asteyn beeinflusst sind; wenige Jahre später, in Leyden, folgt er der Richtung der dortigen Vanitas-Maler; unter dem Einflusse der Haarlemer Frühstücksmaler entstanden einige wenige Frühstücksbilder (u. a. eines noch vom Jahr 1645 in Longford Castle); in Antwerpen, wo sich Jan de Heem 1636—56 niederliess, ward der Einfluss von J. Breughel und namentlich von D. Seghers bestimmend für ihn und erst unter diesem Einflusse entwickelt er allmälig seine bekannte Eigenart, in der sich holländische und vlämische Elemente in eigenthümlicher, sehr reizvoller Weise mischen. Die Ausstellung bot nur ein Bild dieser späteren Richtung (vom Jahr 1653), im Besitz von Baron Oppenheim.

Wieder eine andere Art von Stillleben entwickelt sich in Amsterdam, in dem bunten Treiben der Welthandelsstadt, das auf dessen Märkten die üppigen Früchte des Südens, das farbenprächtige Federwild beider Indien fast täglich dem Amsterdamer Maler vor Augen führte. Melchior Hondecoeter und Jan Weenix sind die gefeierten Meister in der Darstellung von lebendem und todtem Federvieh. Beide fehlten auf der Düsseldorfer Ausstellung. Dagegen hatte dieselbe das Meisterwerk eines anderen seltenen und oft mit Hondecoeter verwechselten Amsterdamer Malers von Federvieh, des Jacomo Victors: zwei Pfauen und einige Hühner im Vordergrunde einer stimmungsvollen, gross aufgebauten Abendlandschaft von einem Nachfolger des Jan Both (vielleicht

J. van Ludick?). In der Feinheit der Beleuchtung, der plastischen Wirkung, der energischen malerischen Behandlung steht das Bild den besten Gemälden von Hondecoeter nicht nach, vor denen es ein ausgebildetes Helldunkel voraus hat. Auch der grosse Meister des Stilllebens in Amsterdam, Willem Kalf, verdankt die Harmonie und Leuchtkraft seiner tiefen und prächtigen Farben, die Feinheit der Beleuchtung in seinen »Frühstücken« und »Küchen« dem Vorbilde Rembrandt's in dessen Gemälden der letzten Jahre, nachdem er in seinen ersten Werken den Haarlemer Meistern, insbesondere dem P. Claasz sich angeschlossen hatte. Die Ausstellung zeigte eine seiner kleinen »Kücheninterieurs«, die »Frau beim Buttern«, aus der Sammlung St. C. Michel in Mainz; ein gutes Werk dieser Art. Von seinen gewöhnlichen grösseren Stillleben konnte ein bezeichnetes Gemälde des Juriaan van Streek, das im engen Anschluss an Kalf entstanden ist, eine theilweise Anschauung geben. Ein Werk der älteren Richtung des Amsterdamer Stilllebens, das »todte Federwild« von Matheus Bloem (bez. 1653, Galerie Nordtkirchen), lehrte einen in weiteren Kreisen völlig unbekannten Künstler kennen, der in der Anordnung und breiten malerischen Behandlung der Snyders von Amsterdam genannt zu werden verdient. Die Galerie der Eremitage besitzt zwei vorzügliche Werke desselben (eines gleichfalls von 1653); ein ebenso ausgezeichnetes grosses Stillleben von todten Vögeln (datirt 1659) ist jetzt mit der Galerie Speck im Städtischen Museum zu Leipzig ausgestellt. Der Düsseldorfer Katalog verzeichnet ein anderes ähnliches grosses Werk, wieder vom Jahr 1653, in Schloss Moyland bei Cleve; ein kleineres geringeres Stillleben auf Schloss Langenstein bei Halberstadt, bereits aus dem Jahre 1643. Alle diese Gemälde stellen todtes Federvieh dar; ganz abweichend sind vier grosse Zeichnungen von Waldinterieurs im Museum zu Braunschweig, die nach den Daten in den Jahren 1658 bis 1660 entstanden. Dem M. Bloem ist der gleichzeitig mit ihm in Amsterdam thätige Johannes Spruijt nahe verwandt, wie ein recht tüchtiges und farbiges Stillleben von todtem Federvieh (bez. 1659) in der Ausstellung bewies.

Eine besondere Gattung des Stilllebens, die bescheidenste und am längsten missachtete Gattung desselben, das Fischstück, hat seine Ausbildung im Haag gefunden. Pieter de Putter, muthmasslich aus Middelburg gebürtig, war als Künstler im Haag thätig; sein weit jüngerer Schwager Abraham van Beijeren, ein Haager von Geburt, ist sein unmittelbarer Nachfolger oder wohl Schüler gewesen. Von beiden Malern waren charakteristische Werke auf der Ausstellung; von Beijeren namentlich zwei seiner selteneren »Frühstücke«, von reicher Composition und prächtiger Färbung. Das Fischstück mit der Bezeichnung J. Dirven 1643, welches Herr B. Suernweck zur Ausstellung gegeben hatte, lehrt einen anderen tüchtigen Fischmaler dieser Haager Schule kennen, dem zweifellos auch das nicht bezeichnete, aber in Anordnung und Behandlung ganz übereinstimmende Fischbild im Besitz von G. Oeder (Nr. 150) angehört.

Gewiss sind die meisten Besucher, Kunstfreunde und Kunstforscher, mit demselben Wunsche von der Ausstellung in Düsseldorf geschieden: dass ähnliche Ausstellungen alter Gemälde, mit gleichem Verständniss zusammengebracht und aufgestellt, in Deutschland sich recht oft wiederholen mögen.

Dieselben bilden den Geschmack und das Kunstverständniss des Publicums und fördern der Kunstgeschichte stets ein mehr oder weniger bedeutendes Material zu Tage.

Die gleichzeitig mit der Düsseldorfer Ausstellung auch in Brüssel veranstaltete Ausstellung alter Gemälde aus Privatbesitz war, wenn ich mich recht erinnere, im Verlauf von kaum mehr als einem Jahrzehnt schon die dritte Ausstellung ihrer Art in Brüssel. Diese rasche Folge mag mit dazu beigetragen haben, dass der Erfolg dieser Ausstellung nicht ganz den Erwartungen entsprach. Aber dies war keinesfalls der einzige Grund; denn Brüssel allein besitzt, auch abgesehen von der Galerie Arenberg, noch immer eine beträchtliche Zahl sehr hervorragender oder interessanter Gemälde, die bisher noch nicht in Brüssel ausgestellt waren. Doch ist man meines Erachtens viel zu weit gegangen, wenn man der Ausstellung jedes Interesse abgesprochen und sie in wegwerfender Weise kurz abgefertigt hat. Freilich entsprachen zahlreiche Bilder, welche grossen Meistern zugeschrieben waren, keineswegs diesen Namen. Die Schuld daran trifft aber das Ausstellungscomité nur insofern, als es diese Bilder nicht hätte auswählen sollen; aber für die Bezeichnungen war es nicht verantwortlich, da die Bilder — wie regelmässig auf derartigen Ausstellungen — unter den Bezeichnungen ihrer Besitzer in den Katalog aufgenommen werden mussten. Es blieben aber trotzdem noch eine Anzahl sehr guter und eine grössere Zahl interessanter Bilder, an denen jeder ernsthafte Beschauer gewiss gelernt und sich erfreut hat. Ich kann hier nur die wichtigsten dieser Bilder hervorheben.

Von Werken der altniederländischen Schule befindet sich nur eine kleine Zahl in belgischem Privatbesitz. Die interessantesten darunter fehlten auf der Ausstellung, namentlich mehrere Werke eines trefflichen, leider anonymen und bisher nicht beachteten directen Eyck-Schülers, den ich nach seinem Hauptwerk, im Besitz der Gräfin Merode, den Meister des Meroder Altars nennen möchte. Das von Baron Oppenheim in Köln dargeliehene Gemälde des P. Cristus ist zur Genüge bekannt. In den wenig unter Lebensgrösse gegebenen Figuren dieses Bildes überschreitet der Künstler offenbar die Grenzen seines Talentes; ich ziehe daher die Beweinung Christi in der Brüsseler Galerie diesem Gemälde, so reizvoll dasselbe im Motive und in den Einzelheiten ist, weit vor und hoffe nur, dass man dieses Hauptwerk des P. Cristus endlich auch im Katalog dem Künstler zuschreiben möge, da es sein Hauptwerk und für ihn ganz bezeichnend ist. Derselbe Besitzer hatte eine grosse Madonna unter dem Namen des G. David ausgestellt, die mit diesem Künstler nichts zu thun hat. Der angebliche Jacob Cornelis, ein kleines Madonnenbild, hat nur das Monogramm mit diesem Künstler gemein; und dieses ist eine moderne Fälschung. Auch bei der Bezeichnung Lucas van Leyden für die beiden unter dessen Namen ausgestellten Gemälde scheint mir fehlgegriffen zu sein; das bessere von beiden, das Bildniss des Jacob Jensen van der Aa, weicht in dem trockenen Farbenauftrag und der verkrüppelten Bildung der Hände vollständig von Leyden's Art ab. Ebenso beruhten die Namen Scorel, Marinus, Bouts, Roger u. a. m. auf falschen Zuschreibungen, meist bei ganz untergeordneten Bildern.

Von Interesse waren hingegen zwei, durch die Bemühungen von Henry Hymans aus öffentlichem belgischem Besitz zur Ausstellung gebrachte Altarwerke. Der sechstheilige Flügelaltar mit der Jahreszahl 1520, im Besitz des Brüsseler Hospitals, scheint mir in der That eine charakteristische Jugendarbeit des Barend van Orley, dem er zugeschrieben wird. Die noch vor der Einwirkung der italienischen Kunst auf Orley entstandenen Bilder, in denen sich besonders das Vorbild des Meisters vom Tode der Maria erkennen lässt, wenn auch die Färbung kühler, der Auftrag der Farben pastoser und trockener, die Zeichnung eckiger ist, sind namentlich für eine Reihe von Altarwerken aus der gleichen frühen Zeit, welche wir in Deutschland (in Lübeck und Güstrow) besitzen, von Bedeutung. Das zweite Altarbild, vier grosse Tafeln im Besitze der Peterskirche zu Löwen, sind beglaubigte Werke des wenig bekannten Löwener Malers Jan van Rillaer, welcher 1568 zu Löwen starb. Der untergeordnete Künstler scheint sich namentlich nach B. van Orley gebildet zu haben, dessen Schwächen bei ihm zur Caricatur gesteigert erscheinen.

Für den weiteren Kreis der Kunstfreunde nur von untergeordneter Bedeutung waren zwei grössere unter der Bezeichnung Lambert Lombard ausgestellte Gemälde, welche für jeden, der sich für die Erweiterung unserer Kenntniss der Malerei des 16. Jahrhunderts interessirt, zu den wichtigsten Stücken der Ausstellung gehörten. Denn durch dieselben scheint mir die Frage, wer der Braunschweiger Monogrammist sei, in einer Weise gelöst zu sein, dass kaum noch Zweifel auftauchen können. Die Darstellung der Gleichnisse vom wunderbaren Fischzug und von der königlichen Hochzeit sind mit dem bekannten Bilde der Braunschweiger Galerie, welches das bisher unentzifferte Monogramm trägt, so übereinstimmend, dass man vermuthen sollte, die drei Bilder gehörten ursprünglich, trotz ihrer verschiedenen Grösse, zu einer und derselben Folge von Darstellungen biblischer Gleichnisse. Die Typen und Costüme der Figuren, die eigenthümlichen Verbindungen derselben, die eigenartige Färbung, Landschaft und Architectur stimmen in diesen drei Bildern durchaus überein. Da aber die beiden Brüsseler Tafeln, im Besitz des Prinzen Anton von Arenberg, keine Bezeichnung haben, so würde uns diese Uebereinstimmung allein in der Bestimmung des Meisters noch keinen Schritt vorwärts bringen. Entscheidend ist dagegen der Umstand, dass diese Brüsseler Gemälde im Vordergrunde Figuren von verhältnissmässig grösserem Umfange enthalten, als wir sie sonst in den Bildern des Braunschweiger Monogrammisten finden; und diese zeigen die grösste Uebereinstimmung gerade mit einem erst vor einigen Jahren für die Galerie in Brüssel erworbenen Gemälde, den verlorenen Sohn darstellend, welches die volle Bezeichnung IOËS . DE . HEMESSEN . PINGEBAT. 1536 trägt. Wenn man dadurch einmal auf dieses Bild aufmerksam geworden ist, wird man auch die Uebereinstimmung der landschaftlichen Ferne und der Figürchen, die darin angebracht sind, mit Landschaft und Figuren in dem Braunschweiger Bilde herausfinden. Bei der sehr ausgesprochenen Eigenart des Künstlers ist die Annahme, dass der Braunschweiger Monogrammist nur ein dem Hemessen sehr verwandter Maler sein könne, meines Erachtens ausgeschlossen.

Die hier ausgesprochene Ansicht ist keineswegs eine neue; Otto Eisen-

mann hat dieselbe schon seit Jahren vertreten und hat sich dabei namentlich auf das zu den grösseren Compositionen den Uebergang bildende Gemälde der Karlsruher Galerie berufen. Eine Schwierigkeit bietet allerdings noch die Erklärung des Monogramms auf dem »Grossen Abendmahl« im Braunschweiger Museum. Dasselbe enthält die Buchstaben I. S. v. A. M. Der vollständige Name des Hemessen ist bekanntlich Jan Sanders van Hemessen. Möglich ist, dass das A in dem Monogramm ursprünglich als H zu lesen war; immerhin bleibt die Schwierigkeit des sehr deutlichen M zu erklären.

Ein ansprechendes, charakteristisches Bild eines Zeitgenossen war das kleine »Innenleben« des Pieter Aertsen, von Edouard Fétis ausgestellt. Einige, meist wenig umfangreiche und geringere Gemälde von Bles, Grimmer, L. Gassel waren als echte und zum Theil bezeichnete Werke beachtenswerth. Ein hervorragendes Gemälde des alten Frans Pourbus, die »Hochzeit des Georg Hoefnagel« darstellend, hat leider durch schlechte Restauration den grössten Theil seines Reizes eingebüsst.

In Anschluss an diese älteren niederländischen Meister verdienen als gute deutsche Bilder der Zeit vier einzelne Heilige von der Hand des Barthel Beham genannt zu werden. Dagegen ist die Bezeichnung M. Grunewald für ein sehr anziehendes kleines Bildniss des Kaisers Max jedenfalls eine irrthümliche.

Unter den Gemälden der späteren vlämischen Schule war eine sehr figurenreiche Composition des P. P. Rubens, im Besitze des Königs, die Wunder des hl. Benedict, weitaus das hervorragendste; jedenfalls das werthvollste Stück der ganzen Ausstellung. Die ausserordentlich bewegte und reiche Composition gab dem Künstler Gelegenheit, seine grössten Eigenschaften zu entwickeln. Durch die skizzenhafte Art der Ausführung besitzt das Bild zugleich den ganzen Reiz der geistreichen Behandlung und die volle Frische und Leuchtkraft der Färbung. Die etwas gesuchten Verkürzungen und gewaltsamen Bewegungen sind gerade für die Zeit, in der dieses Bild entstand, für den Anfang der dreissiger Jahre besonders charakteristisch, wie auch eine geistvolle Skizze zu einem der Plafondgemälde in Whitehall beweist, die Baron Oppenheim ausgestellt hatte. Das grosse stattliche Bildniss des Pieter Peccius, im Besitz des Prinzen Anton Arenberg, gehört der frühen Zeit des Künstlers an und ist auch im Wesentlichen von Schülern ausgeführt. Ein ächtes Werk scheint mir ausserdem nur noch die ganz flüchtige Skizze zu einer Hirschjagd.

Von Rubens' Lehrer Otto Veenius waren vier Bildnisse, Werke seiner letzten Zeit, ausgestellt. Die Gemälde von A. van Utrecht, Adriaensen und Ehrenberg waren hervorragende Werke dieser Künstler. Als ein echtes und tüchtiges Werk des A. Brouwer ist auch die einzelne Figur eines »Zechers« (Sammlung Osterrieth in Antwerpen) erwähnenswerth, eine Arbeit der mittleren Zeit des Künstlers. Auch die dem P. de Bloot zugeschriebene »Kirmess« (Nr. 23) scheint mir eine charakteristische Composition aus der Jugendzeit des A. Brouwer; freilich kein Originalwerk, sondern die Copie eines vlämischen Zeitgenossen. Anordnung, Typen und Zeichnung sind durchaus charakteristisch für Brouwers früheste Zeit; dagegen ist die Färbung zu schwer, die Zeichnung zu roh für den Künstler. Sollte uns nicht hier die Copie von D. Ryckaert II,

die urkundlich im Anfange des Jahres 1632 erwähnt wird, erhalten sein? Dies Bild ist in der Urkunde als »Kegelbahn« bezeichnet; und auch hier ist die vorderste und hervorragendste Gruppe der Bauern mit Kegelschieben beschäftigt.

Das mit dem Monogramm M R 1628 bezeichnete Gemälde, welches Max Rooses unter dem Namen Martin Ryckaert ausgestellt hatte, stimmt mit zwei mit dem vollen Namen bezeichneten Landschaften dieses Künstlers in Hannover und Florenz (Uffizien) nicht überein. Unter Terborch's Namen ist ein sehr reizendes Porträtköpfchen ausgestellt, das vielmehr vlämischen Ursprungs scheint und dem G. Cocx nahe steht. Das dem P. Lelij zugeschriebene Bildniss erscheint mir ein charakteristisches Werk des Fr. Duchatel; man vergleiche nur das grosse Bildniss von dessen Hand in der Berliner Galerie. Die Gemälde unter Teniers' Namen waren — soweit sie überhaupt echt waren — nicht hervorragend. Die Gefangennahme Christi, bez. D. TENIERS 1658, ist eine beinahe rohe Improvisation mit Benutzung älterer Stiche. »Raucher und Trinker« gehören der Zeit an, in welcher der junge Künstler unter dem Einfluss des A. Brouwer stand (um 1633—1638). Am interessantesten war mir das »Interieur« mit zwei Offizieren (Nr. 221), ein flüchtiges und lieblos behandeltes Bild der ersten Zeit des Künstlers, noch von den Bildern seines Vaters und namentlich des Ch. van Lanen beeinflusst (um 1630).

Ein namenloses Bildniss eines vornehmen Herrn in ganzer Figur (Nr. 115, im Besitz von Ch. Leon de Burbure) gehörte durch die vornehme Erscheinung zu den anziehendsten Gemälden der Ausstellung. Nach dem Costüm ist das Bild das Werk eines vlämischen Malers um 1605—1615; in der kühlen Färbung und sorgfältigen Ausführung ist er dem jüngeren F. Pourbus verwandt. Sonderbar contrastirt mit der sorgfältigen Behandlung in dem Manne die breite, höchst malerische Ausführung der grossen Dogge zu seinen Füssen, die einem Fyt Ehre machen würde.

Die Gemälde der holländischen Schule nahmen auch hier auf dieser belgischen Ausstellung den grössten Raum ein. Es waren manche mehr oder weniger ansprechende Werke guter zweiter und dritter Künstler, auch einige der grossen Meister darunter: so Bilder von van Asch, J. van Goijen, Sal. van Ruysdael, J. Vermeer van Haarlem, Aart van der Neer, A. und P. Palamedes, Isack und Adriaan van Ostade (Nr. 160), A. v. Croos, D. v. Delen, B. van der Helst, Heda, P. Quast u. s. f. Nur auf einige andere Gemälde von seltenen Meistern oder von fragwürdiger Bestimmung kann ich hier etwas näher eingehen.

Unter den drei dem Rembrandt zugeschriebenen Gemälden vermag ich nur den »Petrus im Gefängniss« als charakteristisches Jugendwerk vom Jahr 1631 als echt anzuerkennen. Es ist bereits seit dem vorigen Jahrhundert bekannt, ist damals gestochen und copirt (alte Copie bei Graf Lanckoroncki in Wien); daher bemerke ich hier nur, dass das jetzt im Besitz des Prinzen Rubempré de Merode befindliche Gemälde niemals Eigenthum des Herrn Edouard André in Paris war, wie der Katalog der Ausstellung zum Besten der Elsass-Lothringer 1874 irrthümlich angab; ein Irrthum, der daraus auch in mein Verzeichniss der Werke Rembrandt's übergegangen ist.

Von Interesse durch die Seltenheit des Künstlers war das »Kinderbacchanal« von W. van Valckert (1616), leider sehr beschädigt. Ein sehr grosses Gemälde des A. van de Velde aus dem Jahre 1671 war als grosse Studie nach der Natur von hervorragender Bedeutung für die Kenntniss dieses grossen und anziehenden Meisters. Ein dem C. de Heem zugeschriebenes Stillleben trägt, neben der falschen Signatur, noch das echte Monogramm des Pieter Claasz, zu dessen guten Werken das Gemälde zählt. Die Zahl der bisher unbekannten Stilllebenmaler der älteren Richtung, wie sie namentlich Heda und P. Claasz vertreten, wurde auch auf der Brüsseler Ausstellung wieder um ein paar neue Namen vermehrt. Isaac Wigans ist ein Frühstück bezeichnet, das mir eher die Hand eines Vlamen in der Art des C. Mahu und der Clara Peeters als eines Holländers zu verrathen scheint. Die »Vanitas«, bezeichnet J. H. v. Zuylen 1644, gehört der Gruppe Leydener Stilllebenmaler an, an deren Spitze Pieter Potter steht. Ein besonders schönes Bild aus dieser Schule, leider namenlos, war das als D. Teniers ausgestellte Stillleben von Büchern u. dgl. (Nr. 225); durch die malerische Behandlung und den feinen hellgrauen Ton besonders ausgezeichnet.

Unter falschen Benennungen waren die folgenden Meister unschwer herauszuerkennen: das Stück einer Verkündigung unter P. de Laar's Namen war vielmehr ein charakteristischer G. Camphuisen; das »Bauernhaus«, dem jetzt beliebten L. Boursse zugeschrieben, scheint mir von der Hand des P. de Bloot; unter dem Namen Sal. van Ruysdael versteckte sich ein Werk des Guillam Dubois (Nr. 202); der sogenannte J. Jordaens erschien mir vielmehr als M. van Uytenbroeck; als J. Koedyck war ein trefflicher Pieter Codde (»Der Zeichner«) ausgestellt; und zwei dem G. de Heusch zugeschriebene und mit dessen Namen falsch bezeichnete Bilder trugen noch die deutlich erkennbare alte Bezeichnung Sonje. Die Zahl der falschen und gefälschten Inschriften auf den Gemälden der Ausstellung — sie mögen fast die Zahl der echten Künstleraufschriften überwogen haben — machen wahrlich dem Brüsseler Kunsthandel keine Ehre! Die Schamlosigkeit, mit welcher diese Fälschungen jetzt geradezu massenhaft betrieben werden und wie sie fast immer straflos ausgehen, wenn es ausnahmsweise einmal zu einem Processe kommt, wird mehr und mehr eine Calamität, auf welche man die öffentliche Aufmerksamkeit richten sollte. Den armen Teufel, der eine Semmel stiehlt, um seinen Hunger zu stillen, steckt man Monate lang ins Loch; und den Händler, welcher einem Liebhaber Hunderttausende aus der Tasche zieht mit falschen Bildern, lässt man laufen, weil — so urtheilen die Richter — »in Kunstsachen alles Geschmackssache und ein sicheres Urtheil über echt und unecht daher nicht zu erzielen ist«!

Eine theilweise Fälschung der alten Inschrift war bei einem der interessantesten Bilder der Ausstellung ganz besonders empfindlich, bei der dem G. Terborch zugeschriebenen »Abreise zur Armee« (im Besitz des Herrn G. Koninck zu Antwerpen). Das Bild ist auch gegenständlich ungewöhnlich anziehend. Ein vornehmer junger Herr nimmt vor der Halle seines Schlosses Abschied von seiner Frau; zur Seite ein Reitertrupp mit oranischen Farben,

in der Halle des Schlosses Angehörige und Diener; unter ihnen auch der Maler des Bildes mit seiner Frau. Der Künstler steht noch unter dem Einflusse von Rembrandt, aber nur wie etwa N. Maes in seiner späteren Zeit. Mit Terborch hat derselbe fast nichts gemein: die flüchtige Zeichnung der auffallend langen Figuren, die dünne Behandlung und die flaue Färbung von Mittelgrund und Hintergrund, die reichen Localfarben in den Hauptgruppen bei einem etwas kräftigen Gesammtton würden wir auf keinem einzigen beglaubigten Gemälde des G. Terborch nachweisen können. Die volle Künstlerbezeichnung auf dem Bilde ist allerdings in den meisten Buchstaben echt; namentlich scheint der Vorname Geraerd (oder Govaerd?) und die Jahreszahl 1661 noch fast unangetastet; aber einige andere Buchstaben des Hauptnamens sind verändert worden, um den Namen Terborch daraus zu machen. Ein zweites, ganz kleines Bildniss eines jungen Mannes, welches als Terborch aufgeführt war, steht vielmehr dem G. Cocx nahe und ist wohl sicher von der Hand eines vlämischen Künstlers.

Die drei unter dem Namen des Jacob van Ruisdael ausgestellten Gemälde, deren Echtheit in Brüssel hie und da bezweifelt worden ist, scheinen mir diesen Namen alle drei mit Recht zu tragen. Sie gehören sämmtlich der frühesten Zeit des Künstlers an, etwa dem Jahr 1650. Von zwei kleinen stimmungsvollen Landschaften hatte die eine durch ungeschicktes Anstücken und theilweises Uebermalen in der That einen halb modernen Charakter bekommen. Das grosse »Motiv aus den Dünen«, im Besitz des Senators Bischoffsheim, ist dagegen ein hervorragendes Werk dieser frühesten Zeit; durch das Häufen von Details und übertriebene Ausführung in einzelnen Theilen noch als das Werk eines Anfängers charakterisirt, aber, trotz dem Nachdunkeln und einem stellenweise zu schweren Tone, von energischer Wirkung und poetischer Stimmung, wie sie nur den Landschaften des Jacob Ruisdael eigenthümlich ist.

Unter der Bezeichnung Jacob Koninck war eine Landschaft, im Besitz von Ch. Cavens, ausgestellt, welche zweifellos einem Nachfolger Rembrandt's angehört, deren Benennung aber nach der Verwandtschaft mit den landschaftlichen Gemälden des Ph. Koninck richtig sein könnte. Das Motiv mit der Brücke und dem Thurm über dem Fluss ist den Landschaften Rembrandt's aus den vierziger Jahren entlehnt; das helle weissliche Licht und der fette Farbenauftrag sind aber dem Künstler eigenthümlich, der hier wesentlich bedeutender erscheint als in den wenigen von ihm bekannten Köpfen und Radirungen.

Die verschiedenen als Frans und Dirk Hals ausgestellten Gemälde lassen sich mit Sicherheit nur der Schule des Frans Hals zuweisen. Die beiden in ihrer hellen Färbung und dem liebenswürdigen Humor sehr ansprechenden Bilder von Kindern, die mit Katzen spielen (Frans Hals genannt, Eigenthum des Königs), können dem Dirk Hals oder dem Jan Fransz. Hals angehören; der junge Cavalier (Nr. 83) ist wohl gleichfalls ein Werk von einem der Söhne des Frans Hals.

Zum Schluss erwähne ich noch ein Bildniss des seltenen Karel Slabbaert vom Jahr 1650, ein Seestück von Blankhof, zwei Gemälde von

Beeldemaker und ein aussergewöhnlich farbiges Genrebild des A. de Pape vom Jahr 1648. Die figurenreiche Anbetung der Könige, welche die falsche Inschrift G. Dou 1653 trägt, ist das Werk eines geringen und unerfreulichen Nachfolgers Rembrandt's in der Art des J. de Wet und A. Verdoel.

W. Bode.

Die Berliner Jubiläumsausstellung.

I.

Die diesjährige Ausstellung hat ihren unbestrittenen Erfolg mehrfachen Ursachen zu verdanken: erstlich hatten die verschiedenen Jurys mit gehöriger Strenge ihres Amtes gewaltet; dann trug die zahlreiche Betheiligung der fremden Nationen (nur die Franzosen fehlten) nicht wenig zur Belebung des Gesammtbildes bei; endlich erwies sich das Local der ehemaligen Hygiene-Ausstellung mit seinen mannichfaltig gestalteten Räumlichkeiten als ein im Ganzen für den Zweck sehr wohl geeignetes.

Ein namhafter Aufschwung der Kunst, insonderheit der deutschen, liess sich nicht gerade wahrnehmen; dagegen machte sich allseitig ein tüchtiges Können bemerklich, und auch an mannichfachen Anzeichen eines Strebens nach Neuem fehlte es nicht. Der Künstler befindet sich ja, nach Lionardo's treffendem Ausdruck, in einem beständigen Kampf mit der Natur, die ihm zugleich Ziel und Lehrerin ist. Wie die einzelne kraftvoll entwickelte Individualität, so trachtet auch jede zu Selbstbewusstsein gelangte Zeit danach, ihrer Auffassung der Aussenwelt den durchaus entsprechenden Ausdruck zu geben. Mögen bestimmte Ideen, gewisse religiöse Anschauungen oder die blosse Freude an dem umgebenden Leben den unmittelbaren Anstoss dazu geben, die Wiedergabe der Natur und mit ihr des Menschen, wie sie sich in der Anschauung des einzelnen Künstlers spiegeln, bildet immer das Ziel, nach welchem in kraftvollen Zeiten hingestrebt wird. So stellt sich denn auch der Naturalismus, welcher seit einer Reihe von Jahren in stetig steigendem Maasse hervortritt, und wie jedes Neue wahrscheinlich bald das Interesse des grossen Publicums in gar zu ausschliesslicher Weise für sich in Anspruch nehmen wird, vielfach nur als das Suchen nach einer besonderen und zeitgemässen Form des Idealismus dar.

Auch darf nicht aus den Augen gelassen werden, dass die Kunst nicht bloss einem inneren Bedürfniss des Künstlers, seinem Schaffensdrang entspricht, sondern dass sie zugleich und gerade in der Mehrzahl ihrer Schöpfungen einem bestimmten Bedürfniss zu dienen hat. Der etwaige erbauliche, erzieherische oder unterhaltende Zweck fällt dabei weniger in's Gewicht, als der rein zierende, der decorative. Hierin hatten es die Künstler der früheren Zeiten viel besser: sie wussten, ob ihr Werk, welches meist bestellt wurde, für eine Kirche, eine Privatcapelle, eine Bürgerwohnung oder einen Palast bestimmt war, und besassen so einen festen Halt für Formgebung, Auffassung und Behandlungsweise. Jetzt, wo es Mode geworden ist, neue Bilder in Museen aufzuhängen, die doch nur ein Nothbehelf sind zur Unterbringung der ehemals zur Deco-

ration der Paläste verwendeten Kunstwerke oder derjenigen, denen bei Belassung an ihrer ursprünglichen Stelle der Untergang drohen würde, entbehren die Künstler eines solchen Halts. Und hoffen sie auch im Stillen, dass ihr Werk in einem solchen Museum sein Unterkommen finden und somit der ganzen Nation zugänglich gemacht werden würde, statt im Salon eines Privatmannes vergraben zu bleiben, so können sie nicht einmal in ihrer Phantasie sich die Stelle ausmalen, an welche es hinkommen wird, denn für diese grossen volksthümlichen Kunstpaläste ist die angemessene Form noch nicht gefunden und begnügt man sich noch immer damit, in ihnen die Bilder und die Statuen gesondert und mit möglichster Ausnützung des Raumes zu magaziniren.

Ferner bedarf der Künstler, abgesehen von einzelnen Gebieten, wie dem der Landschaft und des Bildnisses, welche ihre Vorwürfe der Natur entlehnen, hinsichtlich der Wahl seiner Stoffe einer gewissen Directive, die aus den Wünschen und Bedürfnissen des Publicums hervorzugehen hat. Hiermit ist es aber noch sehr schlecht bestellt. Die Rath- und Interesselosigkeit des Publicums in dieser Hinsicht ist einer der wundesten Punkte in unserem Kunstleben, und hängt offenbar auf's Engste zusammen mit dem unsicheren und ungesunden Fundament, auf welches unsere gesammte Bildung, auf die wir doch mit so grossem Stolz blicken, gegründet ist. Durch äussere Mittel lässt sich daran nichts ändern, aber glücklicherweise mehren sich die Anzeichen dafür, dass die Empfindung dieses Mangels in immer weiteren Kreisen rege wird, so dass an ein Aufraffen aus eigener Kraft gehofft werden kann.

Vielfach leben wir in einer Welt der Convention, in dem Dunstkreise angelernter und daher meist nur halbwahrer Ideen, die wir durch Vermittelung unserer grossen classischen Litteraturperiode aus dem Alterthum als ein Fertiges überkommen, aber nicht in allen Fällen durch wahrhafte Verarbeitung uns angeeignet haben; in Ideen und Anschauungen, die an sich erhaben und von ewiger Wahrheit sind, aber ihrer Form nach uns nicht immer angehören, sondern oft nur bloss den Deckmantel der Bildung abgeben. Gegenüber dieser herrschenden, officiellen Uniform kommt selbständiges Denken, eigene Anschauung gewöhnlich nur mit Mühe auf und verschafft sich nur schwer Geltung. Noch immer werden Historienbilder verlangt und gemalt, in denen angeblich das Costüm völlig getreu wiedergegeben ist, während die geistige Athmosphäre der Zeit, mag die letztere auch eine wenig zurückliegende und aus alten Bildern wohl zu erfassende sein, offenbar dem Maler ganz fremd geblieben ist. So auch werden die Vorgänge aus der heiligen Geschichte mit ihrem ewig menschlichen, bald ergreifenden, bald sinnig anmuthenden Gehalt noch immer in jenen Formen wiedergegeben, welche dem Anscheine nach eine historische Weihe erhalten haben, in Wahrheit jedoch überlebt sind, mögen sie auch zu der Zeit, da sie aufkamen, ihre Begründung und Berechtigung, wenn auch nicht immer die volle Lebenswärme gehabt haben.

Nun ist wohl das Sujet, der Vorwurf für den Künstler durchaus nicht gleichgiltig, aber nur nach seiner allgemeinen, ethischen Seite hin; die besondere historische Bestimmtheit, die auf das Publicum eine so lebhafte Anziehungskraft ausübt, ist für ihn nur eine Hülle, der er nicht wohl entrathen

kann, die er aber auf das bescheidenste Maass reduciren kann, wie solches Rembrandt oft genug in genialster Weise bewiesen hat. Denn: was ist ihm Hekuba! Ein blosses Symbol, in welches sich die stets gleiche und doch stets wechselnde und mannichfaltige Natur kleidet. Auf diese hat er zu blicken, sie hat er stets von Neuem zu studiren in den unerschöpflich mannigfaltigen Formen ihrer Erscheinung; ihr kann er stets Neues abgewinnen und dadurch den Kreis unserer Anschauungen und Erkenntnisse erweitern. Auch die an sich hohlen Symbole der Allegorie und Mythologie lassen sich mit neuem Inhalt erfüllen. Vor Allem aber bietet das umgebende tägliche Leben mit seiner Ebbe und Fluth von Entstehen und Vergehen, Leiden und Freuden stets neue Elemente, welche nach künstlerischer Darstellung verlangen. An Stelle des illustrirten Witzes und der gemalten Rührseligkeit, wie sie nachgerade lange genug in unserem Sittenbilde geherrscht haben, muss endlich einmal die wahrhaft ergreifende, vom Herzen kommende, zum Herzen redende Schilderung des wahren, d. h. für uns des modernen Menschen treten. Die tendenziöse Auffassung des socialen Lebens, welche sich gegenwärtig mehrfach bemerklich macht, wird wohl eine blosse Uebergangsphase bleiben, denn mit der Kunst als solcher hat sie nichts zu thun.

Von den angegebenen Gesichtspunkten aus soll nun im Nachfolgenden vornehmlich das betrachtet werden, was sich auf der diesjährigen Ausstellung als Keim zu weiterer Entwicklung darstellte. Die Tagespresse hat in ausreichendem Maasse für solche Berichte gesorgt, welche in gewissenhafter Weise allen Erscheinungen gleiche Beachtung zu schenken bestrebt waren. Hervorgehoben seien nur die Berichte Paul Lindau's in der »Kölnischen Zeitung«, welche vielfach in freimüthigster Weise den Standpunkt des von keinen angelernten oder angenommenen Vorurtheilen eingeengten gesunden Menschenverstandes vertraten.

Als höchst fördersam kann sich für die deutsche Kunst die reichliche Beschickung der Ausstellung durch die Ausländer erweisen. Die Italiener und zum Theil auch die Spanier waren hier von früheren Gelegenheiten her schon bekannt; die Belgier und Niederländer zeigen keine so ausgeprägte Eigenthümlichkeit, um besonders mächtig auf uns einwirken zu können. Dagegen boten die Engländer, die zum erstenmal in solcher Geschlossenheit auf dem Festlande auftraten, wenn es sich auch nur um vereinzelte Beispiele ihrer so reich entwickelten Kunst handelte, gleichsam eine neue Offenbarung; und die Schweden und Norweger zeigten eine Auffassung ihrer so eigen gearteten Natur, welche auch auf andere Gegenden mit Nutzen angewendet werden dürfte.

Die Historienmalerei.

Die Bilder dieser Gattung, als im Gegensatz zu den Darstellungen des alltäglichen Lebens stehend, können in drei Kategorien getheilt werden: in die allegorisch-symbolischen, die biblischen und die historisch-heroischen.

Erstere, wesentlich der decorativen Gattung angehörend, bewegen sich noch immer vorwiegend in den Geleisen des Altgewohnten, Traditionellen. Bei Werken der kirchlichen Kunst, wie überhaupt bei Fresken fällt Solches

nicht besonders auf, weil mit Hülfe der einfach klaren Disposition und der reinen Linienführung der Zweck, einem bestimmten Gebäude monumentalen Schmuck zu verleihen, gewöhnlich in völlig ausreichendem Maasse erreicht wird. Geselschap hat es sogar verstanden, in seinen Fresken für die Ruhmeshalle des Berliner Zeughauses die Gestalten mit jener Gewalt und Leidenschaftlichkeit zu erfüllen, welche der Bestimmung des Raumes durchaus angemessen erscheint. Vereinzelte Versuche, sich auf diesem Gebiete von der Ueberlieferung frei zu machen, zeigen, wie gefahrvoll solch Unterfangen ist. Daher ist die fortgesetzte Pflege der »hohen Kunst« seitens des Staats dringend nöthig und kann in dieser Hinsicht namentlich von Frankreich viel gelernt werden. Wird dafür Sorge getragen, dass von Zeit zu Zeit frische Kräfte thätig eingreifen, so braucht das Eintreten akademischer Verknöcherung nicht befürchtet zu werden.

Bei den englischen Werken macht sich das Studium der herrlichen Parthenonsculpturen sehr bemerklich. Aber da bei solch strenger Linienführung nur conventionelle, abgeblasste Farben Verwendung finden können, machen diese Schöpfungen einen ebenso fremdartigen Eindruck, wie andererseits die Werke der sogen. präraphaelitischen Maler.

Das Heil liegt vornehmlich in dem stets erneuten Studium des Nackten, des menschlichen Körpers als der vollkommensten Schöpfung der Natur. Hier hat wohl der Engländer Poynter mit seiner Diadumene das Beste geleistet, einer schönen Frauengestalt, die in einem reich inkrustirten Gemach stehend, sich anschickt, ins Bad zu steigen. Im Uebrigen ist diese Richtung des Studiums leider äusserst spärlich vertreten. Abneigung der Künstler ist wohl weniger daran schuld, als Prüderie des Publicums, welches sich Nuditäten ruhig gefallen lässt, sobald ihnen ein mythologischer Name umgehängt ist, ohne solche Etiquette dieselben aber anstössig findet. Es müsste sich erst das Gefühl dafür vorbereiten, dass das Unmoralische nicht im Gegenstande liegt, sondern allein aus einer bestimmten Auffassung desselben hervorgehen kann. Im Interesse der Kunst würde es jedenfalls sehr zu beklagen sein, wenn solche Abneigung noch lange herrschend bliebe.

Mit frischem Muth hatte sich seiner Zeit Makart daran gemacht, einen dem modernen Empfinden entsprechenden Decorationsstil zu finden; doch schuf er sich gleich von vornherein eine Manier, welche ihn dazu führte, auch in der Färbung auf Kraft und Wahrheit zu verzichten, indem er — wie das selbst die zu seinen gelungensten Schöpfungen zählenden Wandfüllungen mit den fünf Sinnen zeigen — seine Bilder auf einen Durchschnittston stimmte, welcher keine ausgesprochene Farbe aufkommen liess.

Unter den biblischen Bildern lehnt sich ein grosser Theil noch an die alten Vorbilder, die Italiener der Hochrenaissance, an. Obwohl diese pomphaft-pathetische Auffassungsweise zu dem Wesen des Protestantismus gar nicht passen will, ist sie doch in der Kirche die herrschende und einzig geduldete geblieben, als Folge jenes starren Conservatismus, der von jeder Aenderung Gefahr fürchtet. Einige Künstler, wie A. Wolff (München) in seiner Ehebrecherin vor Christo, suchen innerhalb dieses Rahmens ihren Werken durch

schärfere Erfassung des Volkstypus und naturalistische Wiedergabe des Stofflichen wie der Localität erhöhten Reiz zu verleihen.

Daneben aber fehlt es nicht an Werken, welche in neuer und eigenartiger Weise den altgewohnten Gehalt der biblischen Erzählungen zur Darstellung bringen. Deutschland steht hierin durchaus voran und entfaltet eine Verschiedenartigkeit von Bestrebungen, die beredtes Zeugniss dafür ablegen, dass das religiöse Bedürfniss doch in höherem Grade vorhanden ist, als gewöhnlich angenommen wird. Man fühlt sich versucht, hierbei von einer allgemein-christlichen Richtung zu reden, im Gegensatz zu der streng-kirchlichen. Denn sie trachtet vornehmlich darnach, das Christenthum in seinem allgemeinmenschlichen und ewigen Gehalt zu schildern und es uns nahe zu bringen in der Gestalt, wie es auch mitten unter uns wandelt. Die schlichte Wahrheit und Innigkeit des Evangeliums der Liebe soll hier verkörpert werden, nicht tragisches Heroenthum.

Gebhardt hat hierfür vor mehr als zwanzig Jahren die Pfade gewiesen und steht noch immer an der Spitze, wenn er auch auf der Ausstellung nur in der historischen Abtheilung vertreten war. Seine absonderliche Vorliebe für altniederländisches Costüm hat keine Nachahmung gefunden; in eindringender Auffassung des Gegenstandes aber wetteifern mit ihm sowohl Uhde wie Albert Keller in München. Letzterer hat bei seiner Erweckung der Tochter des Jairus die jüdischen Typen streng eingehalten, dabei aber die allgemeinmenschlichen Empfindungen zu einem so rührenden und starken Ausdruck gebracht, dass der Vorgang durchaus in das Gebiet des Idealen hinausgehoben wird. Die hingebende Sorgfalt, mit welcher Christus das halb auf seinem Sarge aufgerichtete und mit rathloser Scheu in das neue Leben hineinblickende Mädchen stützt, die Trauer der Mutter, die sprachlose Verzweiflung der Alten, welche die Füsse der noch immer todt Geglaubten umklammert hält und von dem inzwischen erfolgten Wunder noch nichts wahrgenommen hat; endlich die Theilnahme der dichtgedrängten Zuschauermenge: all diese Momente wirken zu einem grossen ergreifenden Accord zusammen. Die lockere Ausführung hat der Künstler offenbar mit Bedacht gewählt, da zu grosse Bestimmtheit Erstarrung zur Folge gehabt hätte; andererseits hat er durch geschickte Auswahl und Abtönung der Farben für eine Gesammtstimmung gesorgt, welche durchaus dazu beiträgt, das unheimlich Wunderbare des Vorgangs zu erhöhen.

Uhde's beide Bilder: das grosse Abendmahl und Christus bei der Arbeiterfamilie (»Komm, Herr Jesu, sei unser Gast«) bildeten trotz ihrer verfehlten Aufstellung inmitten der Landschaften und Genrebilder der kleinen Cabinete doch Hauptanziehungspunkte der Ausstellung. In ersterem ist die Angabe eines Zeitcostüms vollständig vermieden; letzteres ist mitten in die uns umgebende Wirklichkeit versetzt. In beiden aber sind für die armen Leute, unter welchen Christus wandelt, Typen aus den untersten Schichten des Volkes gewählt, Gestalten von jener Unbehülflichkeit und scheuen Zaghaftigkeit, welche eine Folge fast harten Druckes und tiefster Armuth sind. Man macht dem Künstler vielfach diese Vermischung des Heiligen und Welt-

lichen, dieses Herabsteigen zu den kümmerlichsten Gebieten des Volkslebens zum Vorwurf. Um eine heitere Verklärung des Lebens handelt es sich freilich hierbei nicht; wohl aber wird in diesen Schilderungen der versöhnende Einfluss in helles Licht gestellt, welchen ein hoheitsvoller, von echter Menschenliebe erfüllter Geist selbst auf solche scheinbar von den Freuden des Lebens ausgeschlossenen Individuen ausüben kann. Das zeigt die andachtsvolle Spannung, mit der die in einem unscheinbaren Gemach versammelten Apostel an Christi Lippen hängen, indem jeder von ihnen auf seine Weise, bald rascher und vollständiger, bald langsamer und verschwommener den Sinn seiner Worte erfasst, denselben in seinem Innern hin und her bewegt und aus ihm die tröstliche Gewissheit der Erlösung von Noth und Elend schöpft. Rührend ist die Demuth, mit welcher die um den Tisch versammelte Tagelöhnerfamilie Christus einladet, ihr bescheidenes und knappes Mahl zu theilen. Trotz ihrer Armuth sind sie nicht verlassen; ein verklärender Glanz breitet sich über die dürftige Stube, Ordnung uud Friede ziehen ein, geführt von der versöhnenden Liebe. Hier reden einfache und starke Empfindungen, die unmittelbar verständlich sind, zu unserem Herzen. Das kalte graue Licht, in welches Uhde seine Darstellungen zu hüllen pflegt, dient nur zur Erhöhung der Wirkung, indem es die Dürftigkeit der äusseren Umgebung um so lebhafter ins Auge springen lässt; die künstlerisch liebevolle Durchführung aller Einzelheiten aber trägt dazu bei, uns selbst in dieser jeglichen Reizes entbehrenden Häuslichkeit heimisch zu machen.

Noch sind hier als Bilder, die von guten Absichten zeugen, aber keine volle Wirkung ausüben, Zimmermann's Christus bei den Fischern, Prell's Judas Ischariot, Defregger's Madonna und Max's Christus am Kreuz zu erwähnen.

Die Historienmalerei bildete ohne Frage die schwächste Seite der Ausstellung. Alles, was einen historischen Vorgang schildert, wird unter diesem Namen zusammengefasst; bei der Mehrzahl der Bilder handelt es sich aber um blosse Illustrationen, welche in ganz äusserlicher Weise die Treue des historischen Costüms zu wahren suchen, im Grunde jedoch entweder theatralisch gestellte oder genrehaft zugespitzte Scenen darstellen. Diese Richtung, welche durch Piloty's Einfluss lange die herrschende in München gewesen ist, wird noch vielfach, namentlich durch Vereine, in übermässiger Weise gefördert. Bei so ausschliesslicher Hinlenkung des Interresses auf das Gegenständliche fährt das künstlerische Interesse entschieden zu kurz. Bei Vorstellungen aus jüngstvergangenen Zeiten kann man sich noch ein solches Ueberwiegen des Gegenständlichen gefallen lassen, wenn auch hierbei eine vertiefte Auffassung sehr zu wünschen wäre. Augenblicklich steht Menzel als der einzige da, welcher auf dem Hintergrunde einer Zeit, in deren Geist er völlig eingedrungen, ein Bild menschlicher Leidenschaft und Grösse darzustellen vermag. Seine Schlacht bei Hochkirch, ein Werk, welches bereits vor fast dreissig Jahren entstanden ist, zeigt in seinen wenigen Figuren in so überzeugender Weise die verzweifelte Entschlossenheit der beim Schein des Feuers kämpfenden Truppen, dass über die entscheidende Bedeutung wie über den

schliesslichen Ausgang dieses Kampfes kein Zweifel aufkommen kann. Janssen's Cartons zu den Fresken im Erfurter Rathhaussaale bekunden ein hervorragendes Talent für die Schilderung mächtig erregter Scenen, ermangeln aber der Klarheit und Uebersichtlichkeit in der Composition. Ansprechend ist Defregger's Andreas Hofer, der die Geschenke des Kaisers Franz empfängt. Durchaus dem theatralischen Genre dagegen gehörten Lindenschmit's Alarich und Matejko's Jungfrau von Orleans an.

Die Sittenmalerei.

Auf dem Gebiet des Sittenbildes fällt das Zurückgehen der gemüthlichen, harmlos-witzigen Darstellung auf. Ohne Schmerz können wir diese Thatsache verzeichnen, handelt es sich hierbei doch um eine Erscheinung, welche durchaus entsprechend der historischen Anekdotenmalerei war. Was einzelne Meister, wie Knaus, Vautier, Defregger in ihren besten Werken erreicht haben, bleibt ein gesicherter Gewinn für die deutsche Kunst; der Fortschritt ist aber jetzt auf einer anderen Seite zu suchen.

Wegen seiner abgesonderten Stellung bedarf vorerst noch Alma Tadema der Erwähnung. So gut wie je war er auf der Ausstellung vertreten. Flössen diese ruhigen Scenen aus dem Leben des vornehmen Römerthums auch keinerlei gegenständliches Interesse ein, so erfreuen sie doch stets von neuem durch die vollendete technische Wiedergabe sowohl, wie durch die schlichte Auffassung, welche uns die Schönheit des südlichen Himmels in durchaus überzeugender Weise hinzaubert.

Die meisten der übrigen Genremaler schöpfen ihre Stoffe entweder aus dem socialen Leben mit seinen scharf zugespitzten Gegensätzen; oder sie wählen die stets sich erneuernden, ergreifenden Vorgänge des täglichen Lebens zu ihrem Vorwurf; oder sie begnügen sich auch damit, ganz gewöhnliche Stoffe zur Darstellung zu bringen, den Menschen in seinem harmlosen Treiben, in der besonderen Art, wie er sich inmitten seiner Umgebung ihrem künstlerischen Blicke zeigt.

Die sociale Sittenschilderung wird, dem Vorgang Frankreichs folgend, wahrscheinlich auch bei uns bald ihre Auswüchse zu Tage fördern, die wie alles Neue und stark auf die Nerven Wirkende die Gunst des Publicums in übertriebenem Maasse finden werden. Bis jetzt sind nur vereinzelte Anzeichen dafür da. Unter ihnen nimmt Kampf's (Düsseldorf) Letzte Aussage einen hervorragenden Platz ein, als das Werk eines vielversprechenden Talents. Wohl erweist sich die Wahl einer kolossalen Leinwand für die Darstellung einer kahlen Dachstube, in welcher nur wenige Figuren vereinigt sind, als ein Missgriff; Stellung und Gruppirung dieser Figuren leiden an einer gewissen Unbehülflichkeit, welche hätte vermieden werden können, ohne dass ihre Naturwahrheit geschmälert zu werden brauchte; das gräulich verzerrte Antlitz des Sterbenden ist mit brutalstem Realismus wiedergegeben: die Wirkung aber, welche diese Scene ausübt, ist dank der Ehrlichkeit, mit welcher der Künstler die Natur ins Auge fasst, eine ergreifende. Ein Blick auf das daneben hängende, im Uebrigen fleissig ausgeführte Kolossalbild: Fleischer's (München) St. Gotthardtunnel, zeigt, wie erstarrend die Pose wirkt.

Auch auf diesem Gebiet steht Adolph Menzel mit seinem Eisenwalzwerk (in der historischen Abtheilung) noch immer unerreicht da. Fieberhafte Thätigkeit erfüllt diese dunstige Halle, in welcher die Maschinen unablässig arbeiten, die Menschen zu dienenden Werkzeugen herabdrückend. Das trostlose Geschick dieses modernen Sklaventhums hat hier seinen schärfsten und vermöge der tiefeindringenden Beobachtungsgabe des Meisters auch seinen wahrsten Ausdruck gefunden. — Die figurenreiche Darstellung des Marktes von Verona kann als Gegenstück dazu betrachtet werden, da es das heiter sorglose Treiben eines südlichen Volkes unter freiem Himmel darstellt. Lässt sich hier auch das weise Maasshalten in der Composition vermissen und ist die Charakteristik vielfach übertrieben, ja burlesk, so ist doch der einheitliche Ton dieser warmen Luft so vortrefflich eingehalten, sind die Einzelheiten so fesselnd und meisterhaft wiedergegeben, dass auch dieses Werk als von keinem Bilde der Ausstellung übertroffen hingestellt werden muss.

Namentlich bei den südlichen Nationen findet sich das Bestreben, tiefer in die Menschenbrust zu greifen. Wie schlicht und wahr weiss Robert y Suris die Macht des Gebets in den beiden lebensgrossen Gestalten einer in der Kirche vor ihrem Stuhl knieenden alten Bäurin und ihres ernst daneben stehenden Mannes zu schildern. Kein Prunk, keine Einzelheit zieht hier die Aufmerksamkeit des Beschauers von der Hauptsache ab. Ebenso ergreifend ist Nono's junge Sünderin, die an rauhem Herbstabend sich vor einem auf der Brüstung eines venetianischen Quais stehenden Muttergottesbilde niedergeworfen hat, verlassen von der Welt und uneins mit sich selbst. Die mächtigste Wirkung hat wohl Corelli mit seinem grossen, glänzend gemalten Aquarell der Povera Maria erzielt. Die rührend schöne Gestalt der Verstorbenen, die inmitten der Vorhalle einer Kirche auf Rosen gebettet daliegt, lässt die wilde Verzweiflung des Geliebten, welcher die Bahre umklammert hält, verstehen und der tief mitleidige Blick, welcher aus den Augen der die Kirche verlassenden Frauen leuchtet, giebt zugleich den Gefühlen des Beschauers Ausdruck. Ein einfach schönes Bild hat auch der Holländer Valkenburg in seinem Letzten Gang geliefert, welches uns in dämmeriger Stube eine alte Frau zeigt, allein mit ihrer kleinen Enkelin, nachdem soeben die Gesellschaft, welche das Todtenmahl genossen hat und nunmehr dem Sarg das Geleite giebt, aus der Thür getreten ist.

Zu bedauern ist das Ausbleiben von Löfftz, dessen Talent gerade auf solche Verinnerlichung gerichtet ist. Wilh. Clemens (München) hatte ein sehr fein ausgeführtes Bild, das junge Weib eines Wilderers angstvoll betend, während im Nebenzimmer ihr Mann in den letzten Zügen liegt, ausgestellt.

Versöhnlicher als die letztgenannten Bilder wirkt Firle's Morgenandacht in einem holländischen Waisenhause. Stiller Friede waltet in der hell vom Tageslicht erleuchteten Stube, in welcher die sauber gekleideten Mädchen mit rührender Andacht ein Lied singen, während die würdige Vorsteherin, im Lehnstuhl sitzend, ihnen sinnend zuhört. Von echtem Humor und feinster Naturbeobachtung zeugt das Bild des Engländers Reid: Rival Grandfathers. Es sind zwei wettergebräunte Schiffer, die sich um die Wette beeifern, ihrer

gemeinsamen Enkelin, einem kleinen Mädchen, dessen Mutter dabeisteht, das Sehen durch's Fernrohr zu ermöglichen. Von hohem Standpunkte blickt man weit über die Mündung eines zwischen Anhöhen sich hinschlängelnden Flusses hinaus. Waltet auch in der Landschaft das Blau in störender Weise vor, so entschädigt dafür reichlich die scharfe Beobachtung und vortreffliche Wiedergabe aller Einzelheiten, die Frische, mit welcher eine Scene mitten aus dem Leben herausgegriffen ist. — Ein bewegtes Bild des Lebens an der Meeresküste bot auch der Italiener Senet in seinen italienischen Schifferfrauen, welche die Rückkehr ihrer Männer erwarten. Nur war ein zu grosses Format gewählt. Die ganze Gemüthlichkeit deutschen Familienlebens sprach aus Gabl's Märchenerzählerin.

Anton von Werner hatte eine vortrefflich durchgeführte Scene aus dem französischen Kriege ausgestellt, den Abschied eines gefangenen Franzosen von seinem jungen Weibe darstellend. Das Rührende des Vorgangs wird aber in verletzender Weise durch die Anbringung eines Witzes gestört: die komische Figur eines daneben stehenden deutschen Soldaten, der unterdessen den schreienden Säugling in den Armen hält und zu beschwichtigen sucht.

Die Richtung endlich, welche wesentlich auf die Wiedergabe der in Licht getauchten Erscheinung als solcher ausgeht und sich zumeist an die Pariser Vorbilder der Malerei en plein air anschliesst, durch die Anerkennung der Natur als einziger Lehrmeisterin aber stets Neues, je nach der Individualität verschieden gestelltes Interesse bietet, war — abgesehen von den bereits genannten Uhde und Kampf — durch Liebermann, Kühl, Stremel u. a. vertreten. Sie wird die in vielen Fällen durchaus berechtigte sog. künstliche Beleuchtung nie ganz verdrängen können, durch ihr blosses Streben schon aber vielen Nutzen stiften. Haben sie sich erst die Berechtigung ihres Princips erkämpft, so werden gerade diese talentvollen Vorkämpfer dazu berufen sein, ihren Wahrheitsdrang und die Stärke ihres Empfindens an Vorwürfen einer höheren Ordnung zu bewähren. Die richtige Empfindung leitet sie wenigstens, dass die erste Bedingung zur vollendeten Künstlerschaft die absolute Beherrschung des Technischen ist. Denn auch hier gilt das Goethe'sche Wort:

Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandirt die Poesie.

W. v. Seidlitz.

(Schluss im nächsten Heft.)

Die Versteigerung der Galerie Blenheim in London

hat am 7. August ihr Ende erreicht. Seit der Auction Hamilton im Jahre 1883 war dies die grossartigste Bilderversteigerung in London. Galt doch die Sammlung des Herzogs von Marlborough als die bedeutendste Gemäldegalerie im englischen Privatbesitz. Freilich nicht ganz mit Recht, da die Sammlung nichts weniger als eine gewählte war. Wie fast alle im vorigen Jahrhundert zusammengebrachten Galerien in England enthielt sie zahlreiche mittelmässige Bilder, Copieen und Werke der früher hochgeschätzten akademischen Maler Italiens; auch war auf gute Erhaltung der Bilder nicht gesehen worden. Aber

allerdings besass die Sammlung daneben eine stattliche Reihe sehr umfangreicher Gemälde der grössten Meister, wie Raphael's Madonna Ansidei, eines der umfangreichsten Tafelbilder derselben, unter Raphael's Namen ausserdem Sebastiano's Bildniss der angeblichen Fornarina, A. van Dyck's grosses Reiterportrait Karls I., und mehr als ein Dutzend berühmter grosser Gemälde des P. P. Rubens, für welchen der Gründer der Galerie, der erste Herzog von Marlborough, eine besondere Vorliebe hatte. Die belgischen Städte und der deutsche Kaiser wetteiferten, dem Herzog ihre Dankbarkeit dadurch zu bezeugen, dass sie ihm Prachtwerke seines Lieblingsmeisters zum Geschenk machten. Und am Herzog fanden sie einen dankbaren Abnehmer. Die Popularität der Sammlung wurde noch vermehrt durch den Palast, in welchem sie aufgestellt war, und den herrlichen Park, der dem Publicum stets geöffnet war.

Dass diese Sammlung über kurz oder lang zum Verkauf kommen müsse, war seit mehr als einem Jahrzehnt in England kein Geheimniss mehr. Gehen doch die Einkünfte aus den liegenden Gründen in England immer mehr zurück, während die kolossalen Ansprüche an einen solchen fürstlichen Haushalt eher wachsen; nennenswerthes Baarvermögen besass aber die Familie Curchil nicht. Bald nach dem Tode des alten Herzogs hat der Sohn, dessen selbstverschuldete Stellung ausserhalb der englischen Gesellschaft ihm keine Rücksicht mehr auferlegte, die Versuche begonnen, seine Sammlung möglichst gut an den Mann zu bringen. Die Art, wie er dies ausgeführt hat, macht seinem industriösen Geiste alle Ehre. Er hat die verschiedensten Reflectanten in geschicktester Weise gegen einander auszuspielen gewusst. Die Londoner National Gallery hat für den Raphael und den A. van Dyck rund 1,720,000 Mark gezahlt; Alphonse Rothschild, welcher nur Rubens' herrliches Portrait der Helene Fourment zu haben wünschte, musste das sehr schadhafte Familienbild von Rubens mit in den Kauf nehmen und fast 1,100,000 Mark dafür anlegen. Edmond Rothschild bezahlte für ein ausgezeichnetes Decorationsbild, die »Hesperiden« (oder »Grazien«) von Rubens, etwas mehr als $^1/_2$ Million Mark. Für denselben Preis erstand Baron Hirsch in Paris die Familie Buckingham von A. van Dyck, wobei er den Lot und seine Töchter von Rubens mit in den Kauf nehmen musste, welche der Herzog wegen des widerwärtigen, besonders unangenehm aufgefassten Motivs nicht allein verkaufen zu können meinte. Ein Kinderbild von Reynolds kam um 300,000 Mark in den Besitz eines englischen Liebhabers. Etwas mehr zahlte endlich die Berliner Galerie für die Auswahl von vier Gemälden: die »Andromeda« und das »Bacchanal« von Rubens, die »Fornarina« von Sebastiano del Piombo und das Bildniss von Josse van Cleef.

Für ein Dutzend Bilder hatte der Besitzer also die erkleckliche Summe von nahezu vier und einer halben Million Mark. Demgegenüber ist der Erfolg der Auction der übrigen Sammlung, zu deren Versteigerung sich der Herzog entschloss, da durch seine enormen Forderungen sich kein Käufer mehr fand, ein entschiedener Misserfolg zu nennen. Die entgegengesetzten Behauptungen in deutschen Blättern beruhen offenbar auf Unkenntniss der Bilder. Denn nahezu 350 Gemälde, unter denen der Katalog mehr als ein Dutzend Rubens,

fast ebensoviele Bilder von A. van Dyck, 120 Bildchen des D. Teniers aufzählte, erreichten zusammen nicht viel mehr als eine Million Mark. Und obenein wurde eine kleine Zahl der werthvollsten Bilder, die fast die Hälfte dieser Summe repräsentirten, vom Besitzer zurückgekauft, da sie die von ihm gesetzten Limiten nicht erreichten.

Diesen Misserfolg haben sehr verschiedene Umstände veranlasst. Einmal die schlechte Lage von Grundbesitz und Industrie in England; sodann der Umstand, dass die berühmtesten Bilder vor der Auction verkauft waren und dass dadurch verschiedene grosse Galerien und Privatsammler nicht mit in Concurrenz traten; die Menge schlechter und schlecht gehaltener Bilder in der Sammlung; der Umstand, dass gerade die bedeutendsten Gemälde so umfangreich waren, dass sie sich nur für die Räume von sehr wenigen Privatsammlern eigneten und dass Museen, für welche sie ein wünschenswerther Erwerb gewesen wären und denen die Mittel zur Verfügung stehen, auf der Auction überhaupt nicht vertreten waren. Für Sammlungen wie die Brüsseler und Antwerpener Galerie scheint mir dies eine um so schwerere Unterlassung, als verschiedene der Gemälde von Rubens gerade als Geschenke der belgischen Städte an den Herzog von Marlborough gelangt waren. Auch die Verwaltung des Städel'schen Museums, das nur zwei echte, kaum nennenswerthe Bilder von Rubens besitzt, hätte diese günstige Gelegenheit ausnützen sollen. Die Versteigerung war schon fast ein Jahr vorher angekündigt worden, so dass sich diese Sammlungen mit ihren Mitteln darauf hätten einrichten können. Statt dessen hat die Brüsseler Galerie inzwischen einen falschen Rembrandt um 100,000 Francs erworben.

Der Verlauf der Versteigerung war ein sehr eigenthümlicher. Mit Ausnahme der vom Herzog durch den Kunsthändler Agnew zurückgekauften Gemälde erzielten die mittelmässigen und selbst geringen Copieen nach Rubens fast dieselben und zum Theil höhere Preise als die Originale. Aehnliches war mit den Bildern des A. van Dyck und anderer Meister der Fall. Offenbar steigerten eine Anzahl reicher Leute, denen der Name die Hauptsache war; in der Absicht, ihre Salons mit Bildern aus der Galerie Blenheim zu schmücken, bevorzugten sie die Rubens und van Dyck kleineren Umfanges und von ansprechenden Motiven; diese waren aber unglücklicher Weise gerade meist unecht. Die schwache Copie der Madonna im Antwerpener Museum erreichte 21,000 Mark; eine ebenso geringe hl. Familie sogar 28,500 Mark; eine mässige Copie der Anbetung der Könige im Louvre 31,500 Mark; eine Copie von Rubens' Selbstbildniss fast 10,000 Mark u. s. w. Dagegen ging die »Caritas romana« (ein Werk der echten besten Zeit, freilich schlecht gehalten) um 25,200 Mark, die schöne grosse hl. Familie, ein wesentlich eigenhändiges Werk um 1614, für ca. 25,000 Mark fort, der berühmte Auszug Lots aus Sodom um 39,000 Mark, die Flucht nach Egypten um 31,500 Mark, Atalante und Meleager um 11,500 Mark, das Portrait des Paracelsus sogar nur um 2500 Mark; fast sämmtlich durch Stiche aus Rubens' Zeit bekannte und durch ihre Herkunft beglaubigte Bilder. Freilich gehören dieselben noch der früheren Zeit des Künstlers (etwa den Jahren 1612—1618) an, welche in der kühlen Färbung

und etwas glatten Behandlung, die zum Theil auf die Beihilfe von Schülern kommt, nicht den malerischen Reiz der früheren Zeit hatten. Immerhin waren sie doch, nach den Preisen, die schon seit Jahrzehnten für ähnliche Bilder gezahlt wurden, durchschnittlich auf nahezu das Doppelte dieser Preise zu schätzen. Dass diese Bilder fast ausnahmslos wieder in englischen Privatbesitz und nicht in den Kunsthandel kamen, war das Verdienst eines englischen, in Florenz lebenden Malers und Kunsthändlers, Ch. F. Murray, welcher verschiedene seiner Freunde zu den Ankäufen ermuthigte. Auch ein sehr interessantes Jugendwerk des A. van Dyck, Christus und die Kindlein (der Maler Snyders mit seiner Frau und fünf Kindern), dem Rubens zugeschrieben, blieb dadurch um nur 17,000 Mark im englischen Privatbesitz.

Die drei durch Agnew zurückgekauften Bilder von P. P. Rubens, welche in England als die Hauptwerke gelten, aber von denen doch keines auch bereits vorher aus der Hand verkauften Bildern des Meisters nahe kam, erreichten: Anna von Oesterreich fast 84,000 Mark, die Skizze des »Rosenkranzes« etwa 38,000 Mark, »Venus und Adonis« etwas mehr als 150,000 Mark.

Als hervorragende Gemälde holländischer Meister sind zu nennen: A. Cuyp, »Halt am Wirthshaus«, fast 34,000 Mark, ein sehr schöner G. Coques, »Kleines Familiengemälde«, fast 11,000 Mark, ein besonders schöner »Hafen« von J. B. Weenix 10,400 Mark, zwei grosse frühe Ph. Wouwerman etwa die gleiche Summe, ein kleiner D. Teniers von sehr feinem Ton etwa 13,000 Mark u. s. w. Für die Copie eines Bildes von G. Flinck in Amsterdam fand sich ein Käufer um 10,500 Mark, weil das Bild als Rembrandt verzeichnet war! Zwei andere angebliche Rembrandts, bessere Bilder aber gleichfalls nicht vom Meister, erzielten geringere Preise.

Am zweiten Tage der Auction kam die eigenthümliche Sammlung kleiner Copieen des David Teniers nach den Gemälden im Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm, dessen Galeriedirector Teniers war, zum Aufgebot. 120 Bildchen brachten nur etwas mehr als 40,000 Mark auf, also im Durchschnitt jedes Bild nur 330 Mark. Manche Gemälde, namentlich von P. Veronese, Bassano und anderen Venezianern, waren mit grossem Geschick und geistreich wiedergegeben.

Am dritten Tage sollten eine Reihe Bildnisse von A. van Dyck die Zugstücke sein. Dieselben waren aber fast ausnahmslos Copieen oder Werke von Nachahmern, so dass sie auch nur mit 1800—20,000 Mark bezahlt wurden. Das beste Stück, das Bildniss der Geneviève d'Urfé, freilich schon ein Werk der späteren Zeit und kaum ganz von der Hand des Meisters, kam um 7000 Mark in die Sammlung des Consuls Weber in Hamburg, der auch die »Caritas romana« von Rubens erstand. Ein Brustbild von Gainsborough erzielte 12,600 Mark, zwei grosse Bildnisse Mytens, wirkungsvolle Decorationsstücke, den hohen Preis von fast 20,000 Mark.

Am letzten Tage wurden vorwiegend Gemälde der italienischen und französischen Schule versteigert; fast ausnahmslos geringe Werke später Künstler. Ich erwähne daher nur als Curiosität und Beweis, wie conservativ die Engländer auch in ihrem Geschmack sind, dass ein kleines Madonnenbild

des Carlo Dolce auf nahezu 140,000 Mark gesteigert und trotzdem vom Herzoge, der 200,000 Mark als Limitum dafür gesetzt haben soll, zurückgekauft wurde. Im Kunsthandel würde das Bild heute etwa den hundertsten Theil davon werth sein.

Unmittelbar vor der Galerie Blenheim kam die Sammlung des vor einigen Jahren verstorbenen Kunsthändlers John Nieuwenhuis bei Cristie zur Versteigerung. Durch die Hände dieser Kunsthändlerfamilie, des Vaters und seiner beiden Söhne, sind wohl fast die Hälfte aller hervorragenden Gemälde ausserhalb Italiens hindurchgegangen, welche in unserem Jahrhundert auf den Kunstmarkt gekommen sind. John Nieuwenhuis, in London ansässig, war der geschickteste und auch der glücklichste unter ihnen; hat er doch ein Vermögen von nicht weniger als fünfunddreissig Millionen Mark hinterlassen. Die kleine Gemäldegalerie, etwa 120 Bilder, welche jetzt unter den Hammer kam, war keineswegs die Elite von dem, was Nieuwenhuis in seinem langen Leben an Gemälden in seinem Besitz hatte. Sie bewies im Gegentheil, dass er nur Kaufmann und nicht Liebhaber sein wollte; denn nach Qualität und Erhaltung erwiesen sich dieselben mit wenigen Ausnahmen als der Rest des Lagers eines grossen Kunsthändlers. Namentlich waren die meisten Bilder durch die Hand eines ungeschickten Restaurators mehr oder weniger stark entstellt.

Den höchsten Preis erzielte eine gleichfalls nicht gut erhaltene »Wachtstube« von D. Teniers mit 860 L. Von zwei Landschaften des Jac. v. Ruisdael wurde ein kleines früheres Werk mit 550 L., ein grosser flauer Wasserfall der späteren Zeit mit 430 L. bezahlt. Ein heller Blumenstrauss von J. van Huysum erzielte 550 L., zwei grössere spätere Bilder von A. Cuyp 435 und 500 L., die Vision des hl. Rochus von An. Caracci 230 L. Rembrandt's »Köchin«, ein sehr farbiges Gemälde um 1654 (stark übermalt und daher in London mit Unrecht für N. Maes erklärt), wurde mit etwa 450 L. bezahlt. Etwas niedriger ging ein ganz frühes Gemälde von P. P. Rubens, das Portrait einer Spinola, das leider durch Verkleinerung (das Bild zeigte die Dargestellte ursprünglich in ganzer Figur) und Uebermalung sehr gelitten hatte. Ein zweites Gemälde unter Rubens' Namen, die »Cybele«, war nur Copie des Originals in der Galerie der Eremitage; trotzdem erzielte es mehr als 500 L. Eines der interessantesten Gemälde wurde für die Berliner Galerie um 399 L. erstanden, das angebliche Selbstbildniss des Jan van Eyck (in halber Figur); in Wahrheit das Bildniss des J. Arnolfini, wie jedem, der das herrliche Doppelbild der National Gallery in London kennt, sofort vor dem Bilde klar sein wird. Nur erscheint der junge Mann in dem Berliner Bilde um ein paar Jahre älter. Der sehr mässige Preis für ein echtes, durch ausserordentliche Kraft und Pracht der Farbe und Wahrheit des Fleischtons ausgezeichnetes Werk des Jan van Eyck erklärte sich aus dem Zustande, den das Bild auf der Versteigerung zeigte: das Fleisch namentlich war mit groben Retuschen bedekt. Zum Glücke sassen dieselben, wie eine aufmerksame Prüfung ergab, über dem Firniss und liessen sich daher vollständig beseitigen. *W. B.*

Die Versteigerung der Sammlung Eugen Felix zu Köln.

Seit der Versteigerung der Gedon'schen Sammlung in München hat es keine gegeben, die in ähnlichem Maasse das Interesse und die Spannung aller Sammler kunstgewerblicher Gegenstände geweckt hat, als die Auction der vielgenannten Collection des Herrn Eugen Felix in Leipzig, die am 25. October und den folgenden Tagen durch J. M. Heberle (H. Lempertz' Söhne) in Köln veranstaltet wurde. Eine Woche lang hat der grosse Saal des Casino von früh bis Abends wiedergeklungen von den durch das Verlangen bewegten Stimmen einer nach Hunderten zählenden Menge von Käufern und dem monoton antwortenden, unerschütterlich gleichmässigen Rufe des Ausbietenden. Die dort versammelte bunt gemischte Gesellschaft von Sammlern, Museumsdirectoren, Kunsthändlern und Neugierigen zu schildern, wäre wohl eine der Feder Balzac's würdige Aufgabe gewesen — gleich unsichtbaren dämonischen Gewalten beherrschten Zahlen den Raum! Von der gespenstischen Macht dieses unwirklichen Etwas, des Geldes, hat man wohl selten einen so unbegreiflichen, unmittelbaren Eindruck empfangen können. Die Preise, die im Allgemeinen gezahlt wurden, waren ungeheuerliche. Wer in den letzten Jahren eine Abnahme des Interesses an einzelnen Kategorien alter kunstgewerblicher Werke zu bemerken glaubte, musste einsehen, dass er sich getäuscht, dass die Wuth des Sammelns sich noch gesteigert habe. Für denjenigen, dem nur die Schönheit oder die künstlerische Vollendung eines Objectes den Wunsch es zu besitzen erweckt, musste der Werth, der einzelnen Gegenständen zugemessen wurde, vollständig unbegreiflich, das Verlangen der Käufer ganz unsinnig sein. Er konnte sich wohl über das tolle Treiben empören — weil er im Augenblicke selbst vergass, dass es sich zumeist nicht um das Gebot eines die Kunst nnd das Künstlerische liebenden, sondern um dasjenige Curiositäten verehrender Sammler handelte! Dass es Kunsthändler waren, die bei weitem den grössten Theil der Felix'schen Sammlung an sich gebracht haben, ändert an dieser Thatsache nichts, da sie nur den Geschmack oder die Geschmacklosigkeit des Publicums vertreten, für welches sie kaufen.

Es soll nun damit nicht gesagt werden, dass die Felix'sche Sammlung selbst aus Curiositäten bestanden habe. Vielmehr zeichnete sie sich durch eine seltene Fülle künstlerisch bedeutender und interessanter Werke aus, die in entsprechender Weise bezahlt wurden. Was aber bei ihrer Versteigerung sich besonders geltend machte, war die alle Schranken übersteigende Bereitwilligkeit der Käufer, gerade auch bloss curiose Stücke mit den höchsten Preisen zu bezahlen.

Den Stock der Sammlung bildete, wie bekannt, die einst berühmte Collection des Herrn C. A. Milani in Frankfurt a. M. und der Regensburger Silberfund — zu ihrer Bereicherung haben vor Allem die Sammlungen von Minutoli, Castellani, Gedon, Demidoff, San Donato, Ruhl, Soyter und Brentano werthvolle Stücke hergegeben, so dass sie allmählich zu einer alle Gebiete des Kunstgewerbes in zahlreichen und charakteristischen Werken umfassenden geworden war. Der reich ausgestattete, mit vielen Abbildungen versehene, von

Herrn Lempertz verfasste Katalog führte nach einander Kunsttöpfereien, Glasarbeiten, Arbeiten in Elfenbein, Emaillen, Gegenstände in edlem Metall, in Bronze, Messing, Kupfer etc., in Eisen, in Zinn, Uhren und astronomische Instrumente, Geräthe, Niellen, gestochene und gravirte Platten, Arbeiten in Stein, in Holz, in Wachs und Kreidemasse, in Leder, Cocosnuss, Perlmutter und Horn, Möbel, Pergamenthandschriften, Miniaturen, ja auch einige wenige Gemälde auf. Das Einzige, was so gut wie gar nicht vertreten war, waren Stoffe, Stickereien und Textilarbeiten. Man sieht, die Versteigerung kam den verschiedenartigsten Liebhabereien entgegen, und die Betheiligung blieb dem entsprechend bis zum Schlusse eine ungemindert grosse.

Die grösste Aufregung brachte der erste Tag mit dem Verkaufe einiger Steingutkrüge. Erregte schon der Preis von 17,900 Mark, den eine Siegburger Pilgerflasche (Nr. 16) von allerdings sehr eigenartiger Decoration (mit Drachenfiguren als Henkeln) erzielte, die Versammlung zu lauten Exclamationen, so geschah dies in noch höherem Maasse, als zwei Raerener Wurstkrüge (Nr. 40 u. 41), jeder mit 12,000 Mark, bezahlt wurden. Der Raerener Riesenkrug (Nr. 54), der auf der Auction Gedon 5000 Mark gebracht hatte, ging auf 10,100 Mark. Von sonstigen Siegburger und Raerener Fabrikaten erlangten eine grosse Schnelle (Nr. 43: 1540 Mark), ein Colossalkrug (Nr. 44: 1010 Mark), ein Schnabelkrug (Nr. 52: 3010 Mark), eine Schnelle (Nr. 53: 3000 Mark), ein Colossalkrug (Nr. 55: 1700 Mark) die höchsten Preise. Zwei Hirschvogel-Arbeiten wurden, ein Gefäss in Form einer Gruppe (Nr. 88) mit 1000 Mark, eine kürbisförmige Pilgerflasche (Nr. 89) mit 7100 Mark bezahlt. Auf 10,000 Mark kam der in seiner Art einzige Riesenhenkelkrug (Nr. 98), der, auf braunem Grunde mit farbigen Ranken in Relief und zwei zierlichen Figuren am Henkel und an der Ausgussröhre verziert, am ersten an Arbeiten des Palissy erinnert (Baron A. Oppenheim). Unter den Majoliken waren die am meisten hervorragenden Stücke: ein La Fratta-Tintenfass mit der Gruppe des St. Georg (Nr. 111: 1115 Mark, Herr Zschille), ein Gubbioteller von Giorgio Andreoli (Nr. 113: 5300 Mark, Bourgeois), eine grosse kleeblattförmig ausgebauchte Vasca von Urbino (Nr. 119: 9050 Mark, England), ein flacher Urbinoteller von Francesco Xanto da Rovigo (Nr. 120: 5400 Mark), eine interessante venezianische Schüssel (Nr. 127: 1300 Mark, Salomon, Dresden). Eine grosse Prunkschüssel von Moustiers (Nr. 131) mit zierlicher blauer Ornamentik brachte 1200 Mark. Im Verhältniss zu dem Erwähnten war der Preis von 500 Mark für einen merkwürdigen, an apulische Waare erinnernden, aber wohl florentinischen Colossalkrug mit Ranken- und Figurenreliefs (Nr. 130) niedrig zu nennen.

Unter den Gläsern verdienen ein Jubelhumpen zur Feier des Reformationsfestes von 1617 (Nr. 141: 1450 Mark, Bourgeois), ein Willkomm von 1645 (Nr. 144: 520 Mark), ein Dresdener Hofkellereiglas von 1694 (Nr. 147: 735 Mark), eine venezianische Gourde mit dem Wappen der Pfintzing (Nr. 156: 420 Mark), eine venezianische Henkelkanne (Nr. 158: 1750 Mark, Fröschels), eine schöne venezianische Henkelkanne (Nr. 166: 6750 Mark), eine originelle Lampe in Form einer Bassgeige (Nr. 167: 600 Mark) erwähnt zu werden. Von den Glasmalereien wurden die viereckige Schweizerscheibe (Nr. 292:

6100 Mark), eine andere von 1502 (Nr. 291: 5050 Mark), eine dritte von 1501 (Nr. 290: 4050 Mark), eine vierte von 1551 (Nr. 296: 2400 Mark) am höchsten bezahlt.

Unter den Elfenbeinschnitzereien befanden sich einige ausgezeichnete Stücke: eine anmuthige italienische Madonna mit dem Kinde (Nr. 303: 3400 Mark, Bourgeois), eine reizende Statuette der Madonna aus dem 15. Jahrhundert (Nr. 304: 800 Mark), ein französisches Hausaltärchen mit der Madonna und Scenen aus der Kindheitsgeschichte Christi (Nr. 313: 3200 Mark, Bourgeois), ein Triptychon aus dem 13. Jahrhundert (Nr. 314: 700 Mark), ein Diptychon mit der Geburt Christi und dem thronenden Weltenrichter (Nr. 315: 705 Mark), der den gekreuzigten Christus zwischen Maria und Johannes darstellende Deckel eines Evangeliariums aus dem 14. Jahrhundert (Nr. 320: 5000 Mark, Bourgeois), eine römische Pyxis mit heidnischer Darstellung aus dem 4. Jahrhundert (Nr. 319: 1660 Mark) und zwei unglaublich hoch bezahlte Kämme (Nr. 322: 1750 Mark) und Nr. 323: 3400 Mark). Von späteren Schnitzereien sei nur ein grosser cylindrischer Humpen aus dem 17. Jahrhundert mit der Darstellung eines Kinderbacchanals hervorgehoben (Nr. 336: 5800 Mark!! Bourgeois).

Mit grosser Spannung sah die Versammlung der Versteigerung der kostbaren Emaillensammlung entgegen. Die Preise, welche gezahlt wurden, entsprachen der aufgeregten Stimmung. So wurde der schöne Reliquienschrein aus dem 13. Jahrhundert (Nr. 355) mit 9900 Mark, der thurmförmige Reliquienschrein (Nr. 358) mit 14,000 Mark (Campe, Hamburg), ein aus verschiedenen alten Theilen in hübscher Weise zusammengesetzter Lederkoffer mit Emailschliessen (Nr. 360) mit 7500 Mark (Fröschels, Hamburg), ein Altarleuchter aus dem 13. Jahrhundert (Nr. 362) mit 1000 Mark bezahlt. Verhältnissmässig höher als diese mittelalterlichen Kirchengeräthe wurden die Limoger Emails im Werthe geschätzt: viereckiger Schmuckkasten (Nr. 370: 3100 Mark, Bourgeois), gehenkelte Schenkelkanne von Pierre Reymond (Nr. 371: 10,000 Mark, Bourgeois), grosse Schaale von Jean Courtoys (Nr. 372: 3000 Mark, Krauth), flache Schaale auf Fuss von Pierre Reymond (Nr. 373: 4300 Mark, Krauth), grosse tiefe Schaale von Pierre Courtoys (Nr. 374: 8100 Mark), vier Teller von demselben (Nr. 376: 4450 Mark, Baumeister Hartel), Kusstafel (Nr. 377: 4000 Mark, Metzler, Frankfurt).

Den Emaillen folgten die Arbeiten in edlem Metalle. Das Prachtstück aus dem 16. Jahrhundert: ein hoher, sehr reich geschmückter Altarkelch aus vergoldetem Silber (Nr. 389: 20,000 Mark, Krauth für Petersburg) machte den Anfang, es folgten in einer durch unbedeutende Stücke unterbrochenen Folge ein kleines viereckiges mit vierundzwanzig gravirten Darstellungen aus Christi Leidensgeschichte reich verziertes Kästchen von Silber (Nr. 391: 6700 Mark, Fröschels), das aus Gedon's Sammlung stammende, von ihm so geliebte Gefäss in Gestalt einer Eule aus Cocosnuss und mit Silber montirt (Nr. 414: 7950 Mark, Fröschels), der hohe muschelförmige Pokal aus Bergkrystall, eine Augsburger Arbeit (Nr. 415: 12,900 Mark, Paris), ein H. B. bezeichneter grosser Nautilus (Nr. 416: 2900 Mark), ferner die Stücke des Regensburger Fundes: ein sogenannter »Brautbecher« mit der Marke S. P. (Nr. 417:

10,000 Mark, Bourgeois), ein Frauenbecher mit der Marke J. H. (Nr. 418: 6000 Mark), der ausserordentlich schöne hohe Deckelpokal (Nr. 420: 17,100 Mark), ein kleiner Deckelpokal mit der Marke M. J. H. (Nr. 421: 3000 Mark), ein Pokal mit der Marke H. B. (Nr. 422: 2500 Mark), kleiner Buckelpokal mit der Marke H. K. (Nr. 423: 365 Mark), hoher Ananaspokal mit Marke D. W.: David Winkler (Nr. 424: 1005 Mark), kleiner Deckelpokal (Nr. 425: 1550 Mark), Tafelstück in Form eines Schiffes mit der Marke W. (Nr. 246: 2310 Mark, Fröschels), hohe Trinkkanne von 1597 (Nr. 429: 5200 Mark, Bourgeois), Trinkkanne (Nr. 431: 2680 Mark), ein paar reizende Salzfässchen (Nr. 445: 2830 Mark).

Von den Schmuckgegenständen erstand Salomon in Dresden das Hauptstück: die Insignien des vom Kurfürsten Christian I. von Sachsen gestifteten Ordens der »Goldenen Gesellschaft« für 10,000 Mark. Daneben erzielte ein Halsgeschmeide von Gold mit Emaillirung aus dem 16. Jahrhundert (Nr. 450: 1400 Mark, Baron A. Oppenheim) den höchsten Preis. Die anderen kleineren Halsgeschmeide wurden mit 5—800 Mark gezahlt, zwei merovingische Ohrringe mit 500 Mark. Von kleineren Gebrauchsgegenständen nenne ich die Pendants: einen Büttenträger (sogen. Rebmännchen) und seine Frau (Nr. 474 u. 475: 1710 Mark), die geprägte Platte einer goldenen Bulle Ferdinands II. (Nr. 476: 800 Mark) und ein Schmuckkästchen aus dem 17. Jahrhundert (Nr. 478: 1060 Mark).

Unter den Arbeiten in Bronze, Messing etc. war das bei weitem schönste Stück, eine Arbeit von unvergleichlich edler Form und feiner Ausführung, ein in Blattranken mit Drachen- und Schlangenfiguren durchbrochener Korb mit reich mit Putten und Männern verzierten Henkeln (Nr. 563: 5350 Mark).

Neben diesem ist besonders hervorzuheben eine lange Dolchscheide aus vergoldeter Bronze mit allegorischen Figuren und Mascarons (Nr. 579: 7000 Mark), die Leuchterfigur eines nackten Mannes mit ausgestreckten Armen (Nr. 525: 5000 Mark), die italienische Bronze eines tanzenden Fauns (Nr. 526: 2050 Mark), ein Ständer für eine Goldwaage, wie die vorhergehenden Stücke aus dem 16. Jahrhundert (Nr. 550 u. 551: 2790 Mark), ein schwerer, grosser Thürklopfer mit der Gestalt des hl. Michael aus der Demidoff'schen Sammlung (Nr. 552: 1270 Mark) und ein grosses cylindrisches, reich ciselirtes Gefäss (Nr. 555: 2000 Mark).

Von den Arbeiten in Eisen sei besonders ein gothischer Taschenbügel erwähnt (Nr. 639: 2200 Mark), von Uhren die von J. Megtzer 1563 zu Augsburg gefertigte hohe Standuhr in Goldbronze (Nr. 769: 4000 Mark, Bourgeois), eine andere in Form einer Monstranz (Nr. 770: 6000 Mark, Hainauer, Berlin), eine goldene Taschenuhr aus Louis XIV. Zeit (Nr. 776: 2250 Mark).

Von Geräthen erzielten ein Gärtnereibesteck (Nr. 785: 6000 Mark), ein Transchirbesteck (Nr. 786: 8000 Mark) und ein Besteck aus zwei Messern (Nr. 787: 1300 Mark) die höchsten Preise, unter den Niellen die florentinische Pax (Nr. 866: 4000 Mark).

Lebhaften Kampf erregten dann die Arbeiten in Stein, unter denen einige der interessantesten Stücke der Sammlung sich befanden. Erreichte das

Dürer'sche Hochrelief einer nackten Frau (Nr. 884) nur 3100 Mark, so ging das Dollinger'sche Relief, welches Karl V. und Ferdinand I. zu Pferde darstellt, ein Werk von unbeschreiblicher Feinheit, auf 50,060 Mark (Nr. 885, Fröschels). Das Medaillon von 1514 mit dem Profilbildniss eines jungen Mädchens (Nr. 891) 2050 Mark, die vier Medaillons mit dem Brustbilde Dürer's (Nr. 893, 894, 895 u. 963) zusammen 19,600 Mark (Bourgeois), das Medaillon mit dem Bildniss Johannes Geuder's (Nr. 898) 4400 Mark.

Unter den Holzschnitzereien erwähne ich die anmuthige Büste einer Heiligin (Nr. 918: 3520 Mark), der Statuette der hl. Margaretha (Nr. 919: 1320 Mark), zwei reizende fliegende Engelsfiguren (Nr. 929: 1650 Mark), das Relief mit der Grablegung Christi von Hans Schwarz (Nr. 938: 12,000 Mark, Bourgeois), das schöne Buchsbaummedaillon mit Porträt eines jungen Mannes (Nr. 961: 1350 Mark), das Modell für eine Medaille mit Bildniss des Wolf Volkra (Nr. 964: 8300 Mark), acht Dambrettsteine (Nr. 976: 2410 Mark), einen Rosenkranz aus dem 16. Jahrhundert (Nr. 979: 7600 Mark), eine Betnuss in Buchsbaum (Nr. 980: 6050 Mark).

Das übermässig reich geschnitzte Cabinetsschränkchen (Nr. 1053), das vielleicht mehr als alle anderen Stücke während der Zeit der öffentlichen Ausstellung die Aufmerksamkeit der Besucher auf sich zog, ein Werk des Peter Opel, brachte 58,500 Mark, ein zierlich gearbeiteter gothischer Kastenschrank (Nr. 1069) dagegen nur 700 Mark.

Zum Schlusse seien zwei spanische Stickereien (Nr. 1047) erwähnt (1110 Mark). *H. Thode.*

Versteigerung der Gemälde-Sammlungen Amand Kreis und Hubert Düster zu Köln (4. und 5. October 1886) durch J. M. Heberle.

Die Collection des Herrn Kreis aus Kohlhaus bei Fulda bestand im Wesentlichen aus holländischen Bildern, unter denen ich die interessantesten zunächst hervorhebe: Nr. 34. Gen. Hobbema: Waldlandschaft mit Hirschjagd. Mangelhaft erhalten, dem Jan van der Meer von Haarlem verwandt. Staffage von J. Wouwerman. 410 Mk. — Nr. 39. Hans van Lin, gen. Stilheid: Heimkehr von der Jagd. Gutes, bez. Bildchen dieses seltenen Utrechter Meisters. 575 Mk. (Koenen, Amsterdam). — Nr. 48. K. Molenaer: Bauernbelustigung. 170 Mk. Bez. und von demselben Nr. 47. Landschaft. 100 Mk. — Nr. 57. C. Pauditz: Interieur mit rauchenden Leuten. Interessantes Bild mit ziemlich grossen Figuren, unter dem deutlichen Einflusse Terborch's. Undeutlich bez. Ich konnte nur die ersten Buchstaben C P (in einander gezogen) erkennen. 200 Mk. — Nr. 70. S. Ruijsdael: Canallandschaft. 400 Mk. — Nr. 72. Jan Schoreel: Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Bedeutendes Bild mit schöner, reicher Landschaft von feinster Ausführung und einer Michelangelo's Einfluss verrathenden Gruppe der Maria mit dem Kinde. Leider in den Fleischtheilen sehr verputzt. Den Hauptwerken des Meisters beizuzählen. 4950 Mk. — Nr. 96. A. Willaerts: Christus im Schiffe predigend. Mit Namen und 1637 bezeichnet. Ein ausgezeichnetes Bild des Künstlers, der sich

selber in einer sehr zierlich und fein behandelten Gruppe von Männern und Frauen links dargestellt hat. 300 Mk.

Von sonst erwähnenswerthen Stücken seien angeführt: Nr. 4. C. Bega: Interieur. 145 Mk. — Nr. 8. Gen. Guillam du Bois: Grosse, schön componirte, aber dunkle Landschaft. 200 Mk. — Nr. 9. D. Boonen: Der Raucher. Bez. 60 Mk. — Nr. 10 und 11. P. Bout und Boudewyns: Zwei Landschaften. 100 und 110 Mk. — Nr. 14. A. Brekelenkam (?): Kücheninterieur. 50 Mk. — Nr. 18. Gen. A. Cuijp: Chlorinde besucht die Hütte des Korbflechters (Tasso). Vielleicht P. Laar. 400 Mk. — Nr. 20. A. v. Diepenbeeck: Odysseus und Nausikaa. Nicht D. Alte Copie nach P. Lastmann's Bilde in Augsburg. 170 Mk. — Nr. 22. S. v. d. Does: Viehstück. Gut. Bez. 520 Mk. — Nr. 28. Gen. J. Fyt: Jagdstück. Nach Bredius J. Vonck. 200 Mk. — Nr. 30 und 31. A. Gryef: Jagdbeute. Bez. 135 und 185 Mk. — Nr. 36. J. v. Huijsum: Blumenstück. Bez. 115 Mk. — Nr. 37. Gen. J. Jordaens: Bacchus. Hässliches Machwerk eines schwachen Künstlers. Dagegen echt, wenn auch sehr unschön: Nr. 38. Kinderporträt. 30 Mk. — Nr. 40. F. H. Mans: Winterlandschaft. Mit Namen und 1685 bez. 130 Mk. — Nr. 41. Gen. Q. Massys: Ecce homo. Italienisch, nicht uninteressant. Vielleicht von einem Piemontesen, der dem Defendente Deferrari verwandt ist. 135 Mk. — Nr. 49. J. d. Momper (?): Felslandschaft. 60 Mk. — Nr. 50. Murillo gen.: Studienkopf eines Mädchens. Wie mir scheint, eine geistreiche Skizze des G. B. Crespi. 220 Mk. — Nr. 52. P. Neeffs d. J.: Der Dom zu Aachen. 75 Mk. — Nr. 53. A. v. d. Neer: Mondscheinlandschaft. Verputzt. 220 Mk. — Nr. 60. Gen. N. Poussins Schule: Putte mit Tambourin. Nach meinem Dafürhalten Bruchstück eines Bildes von A. Previtali. — Nr. 63. J. M. Roos: Viehstück. Bez. 60 Mk. Schwach. — Nr. 66. Gen. Rubens: Brustbild des A. van Dyck, der mit der Linken eine goldene Ordenskette fasst, mit der Rechten auf eine grosse Sonnenblume weist. Alte, gute Wiederholung eines van Dyck'schen Originales, das nach Mariette im Besitze des Prinzen Eugen von Savoyen sich befand. Wie es scheint, eine allegorische Darstellung, die sich auf die Standeserhöhung des Künstlers bezieht, der von Karl I. mit einer goldenen Kette geschmückt wurde. Dieselbe Composition befindet sich in Gotha und in Karlsruhe. Ob das Gotha'sche Exemplar das Original ist? Bekanntlich erbte die Prinzessin von Sachsen-Hildburghausen die meisten Kunstwerke aus dem Besitze des Prinzen Eugen. 195 Mk. — Nr. 68 und 69. Gen. Rachel Ruijsch: Blumenstücke. Von wem? 100 und 90 Mk. — Nr. 71. G. Schalcken: Interieur. 90 Mk. — Nr. 76. Gen. J. van Son: Stillleben. Gutes Bild des J. v. Streeck. Bez. 85 Mk. — Nr. 77. Gen. J. Steen: Der lustige Trinker. Von einem Nachahmer. Gefälschte Bez. 250 Mk. — Nr. 79. Gen. D. Teniers d. J. Die Scheibenschützen. Copie. 120 Mk. — Nr. 80. Gen. Teniers: Der Raucher. Von wem? 225 Mk. — Nr. 82. Gen. Adriaen van Utrecht: Grosse Gebirgslandschaft. Gutes Bild. Bez. 1644 (echt?). 300 Mk. — Nr. 83 und 84: Zwei gute Landschaften von Lodewyk de Vadder. Bez. L. V. 100 und 85 Mk. — Nr. 85. Gen. Titian: Bildniss des Dominicus Trivisanus Philipus Car. (so bez.) Nach

meinem Dafürhalten ein spätes echtes, aber etwas langweiliges Bild des V. Catena. 185 Mk. — Nr. 87. Gen. A. v. d. Velde: Viehstück. Wohl von Dirk van Bergen. 100 Mk. — Nr. 88. S. Verelst: Gutes bez. Fruchtstück. 190 Mk. — Nr. 92. S. de Vlieger (?): Marine. 100 Mk. — Nr. 94. F. Floris: Venus und Amor. 100 Mk. — Nr. 97. Gen. Pieter Wouwerman: Halt vor dem Wirthshause. Einem B. Gaal täuschend ähnlich. Aber nach Bredius bez. C. v. K. 100 Mk. — Nr. 98. Th. Wyck: Seehafen. 165 Mk.

Die Sammlung des Herrn H. Düster in Köln enthielt vorzugsweise altdeutsche Bilder. Das beste Stück war ein trefflicher Pieter Claasz: Stillleben (Nr. 115). Bez. 1637. 810 Mk. Sonst zu erwähnen: Nr. 101. Gen. Altkölnische Schule: Der Tod Mariä. Bez. 1515. Unter Einfluss des H. B. Grien. 150 Mk. — Nr. 106 und 107. Altkölnische Schule: Pfingstfest und Himmelfahrt Christi. Von einem Schüler des Meisters der Lyversberger Passion. 85 und 80 Mk. — Nr. 108. Gen. Altkölnische Schule: Verkündigung. Gutes Bildchen von einem Niederländer, der venetianische Einflüsse erfahren hat. Von demselben Meister ein ebenso farbenprächtiges, merkwürdiges Bild: Die Anbetung der heiligen 3 Könige, bei Herrn Wesendouck in Berlin. 170 Mk. — Nr. 112. H. van Balen und J. Breughel: Christus erscheint Magdalena. 91 Mk. — Nr. 116. Gen. M. Coxcie: Madonna. Bez. A.° 1560 und mit einem aus M, C und E zusammengesetzten Monogramm, das nach Bredius das des Evert Creuson v. d. Maes ist, von dem ein Bild in Rotterdam sich befindet. Deutliche Nachahmung des B. Luini. 45 Mk. — Nr. 120. Schule der van Eyck: Madonna. Schule Gerard David's. 35 Mk. — Nr. 121. Frans Francken d. J.: Anbetung der heiligen 3 Könige. 42 Mk. Nr. 148. D. Vinckeboons und J. Rottenhammer: Madonna mit Kind und Engeln in Landschaft. Die reizvollen Figürchen mit charakteristischen reichen Lockenköpfen nicht von R., sondern einem Antwerpener Meister. 145 Mk. — Nr. 150. Manier des A. Wonsam: Christus am Kreuze. 155 Mk.

H. Thode.

Versteigerung der Gemälde-Sammlung Heinrich Moll zu Köln, (11. und 12. Nov. 1886) durch J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne).

Eine Sammlung, die fast durchweg aus kleinen, zum Theil sehr gefälligen und interessanten Bildern bestand. Eine ziemliche Anzahl derselben wird nunmehr auch weiteren Kreisen bekannt gemacht werden, da einer der regsten Käufer Herr Habicht aus Kassel war, dessen Privatsammlung man den seltenen Genuss hat, in aller Bequemlichkeit in der Kasseler Galerie studiren zu können. Im Folgenden seien die wichtigeren Stücke erwähnt.

Nr. 1. Balthasar van der Ast: Fruchtstück. Bez. und datirt 1625. 550 Mk. — Nr. 2. Derselbe: Kleineres Blumenstück. Bez. 60 Mk. — Nr. 3. Hendrik Avercamp: Winterlandschaft. Bez. H. A. 360 Mk. — Nr. 4. Derselbe: Sehr feine Winterlandschaft. 140 Mk. (Generalconsul Thieme, Leipzig für Leipziger Galerie). — Nr. 5. L. Bakhuisen: Marine. 260 Mk. (Habich). — Nr. 6. Derselbe: Marine. 225 Mk. — Nr. 7. A. Beer.

straten: Winterlandschaft. 180 Mk. (Nicolle in Valenciennes). — Nr. 8. C. Bega: Musicirendes Paar. 230 Mk. — Nr. 9. H. Bergaigni: Gebirgslandschaft. So bezeichnet, ein sonst nicht bekannter Antwerpener Meister. 145 Mk. (Habich). — Nr. 10. H. Biltius: Jagdembleme. 100 Mk. (Thieme, für Leipzig). — Nr. 11. Herry met de Bles: Landschaft. 100 Mk. (Mons. Horion). — Nr. 12. Ausgezeichneter D. de Blieck in der Art des D. van Delen: Architektur. 245 Mk. (Habich). — Nr. 14. Jan Baptist (nicht Thomas) Bosschaert: Blumenstück. 160 Mk. — Nr. 15. A. F. Boudewyns: Tanz im Freien. 370 Mk. (Nicolle). — Nr. 16. Derselbe: Aufbruch zur Jagd. 150 Mk. — Nr. 17. Pieter Bout: Strandansicht. 200 Mk. — Nr. 20. B. Breenberg: Grotte von Pozzuoli. 135 Mk. — Nr. 21. Derselbe: Magdalena. 150 Mk. (Windschmidt, Mainz). — Nr. 22. Q. Brekelenkam: Gemüseverkäuferin. Bez. 230 Mk. — Nr. 23. Derselbe: Fischverkäufer. Bez. (wie das vorige zurückgekauft). — Nr. 24. Derselbe: Interieur. 140 Mk. — Nr. 26. P. Bril: Gebirgslandschaft. 105 Mk. (Windschmidt). — Nr. 27. Elias v. d. Broek: Blumenstück. 70 Mk. — Nr. 29. J. Breughel (??): Waldlandschaft. 235 Mk. — Nr. 31. Derselbe und Rottenhammer (? nicht H. v. Balen): Tanzende Amoretten. 280 Mk. (Zurückgekauft). — Nr. 32 und 33. H. Bürkel: Comödianten und Ochsentreiber. 460 und 380 Mk. — Nr. 34. Jan van de Capelle: Marine. Sehr gut. 1500 Mk. (Borcherdt, Hamburg). — Nr. 35. Pieter Claasz: Stillleben. Bez. und datirt 1643. Nicht erster Qualität. 600 Mk. (Dr. Trehne). — Nr. 36. P. Codde: Conversationsstück. 600 Mk. (Fischer, Mainz). — Nr. 37. Guter Evert Colijer: Vanitas. 340 Mk. — Nr. 38. Derselbe: Vanitas. 270 Mk. Nr. 39. A. Coorte: Stillleben. Bez. und datirt 1698. 35 Mk. (Gebradt). — Nr. 40. Gen. A. Cuijp, aber sicher nicht von ihm: Marine. 1200 Mk. — Nr. 41. A. Diepram: Raucher. Bez. 220 Mk. — Nr. 44. H. Dubbels: Marine. 450 Mk. Bez. echtes Bild. (Thieme, Leipzig). — Nr. 46. M. H. Duplessis: Landschaft mit Lagerscene. Bez. Gutes, ansprechendes Bild dieses späten Pseudo-Holländers. 730 Mk. (Habich). — Nr. 47. Ottomar Elliger: Fruchtstück. 248 Mk. Bez. und datirt 1667. — Nr. 48. Derselbe: Blumenstück. Bez. und datirt 1668. 40 Mk. (Zurückgekauft). — Nr. 49. (Art des) Elsheimer: Waldlandschaft. 95 Mk. (Habich). — Nr. 50. (Art des) Elsheimer: Landschaft und Flucht nach Egypten (140 Mk.). — Nr. 51. F. de Paula Ferg: Seehafen. 330 Mk. — Nr. 52. F. Francken d. J. und J. Breughel: Madonna im Blumenkranz. 260 Mk. — Nr. 54. Jacob van Geel: Landschaft. Bez. und datirt 1635. Amüsantes Bildchen. — Nr. 55 und 56. G. Geldorp (?): Porträts. 910 Mk. — Nr. 58. J. v. Goijen: Canal. Bez. und datirt 1649. 1600 Mk. — Nr. 59. Derselbe: Canal. Bez. Frühes Bild. 225 Mk. (Habich). — Nr. 60. Derselbe: Flusslandschaft. Nach Eisenmann ein Croos. 460 Mk. (Borcherdt). — Nr. 61. Derselbe: Flusslandschaft. 360 Mk. — Nr. 62 und 63. J. Griffier: Zwei Landschaften. 270 und 290 Mk. — Nr. 64. A. Gryef: Jagdstillleben. 300 Mk. (Habich). — Nr. 66. P. Gyzels: Dorfansicht. 140 Mk. (Windschmidt). — Nr. 67. Derselbe: Dorfansicht. 120 Mk. (Gebradt). — Nr. 69. Angebl. J. Hackaert: Landschaft. Hübsch,

aber nicht von ihm. 290 Mk. (Zurückgekauft). — Nr. 77. W. K. Heda: Stillleben. Bez. und datirt 1646. 920 Mk. — Nr. 78. Derselbe: Stillleben. Bez. 730 Mk. — Nr. 79. Corn. de Heem: Stillleben. 65 Mk. — Nr. 80. J. D. de Heem: Vanitas. Ob ein früher de Heem oder nicht vielleicht ein Pieter Potter? 430 Mk. (Suermondt). — Nr. 81 und 82. Egb. van Heemskerk: Zwei Interieurs. Bez. 490 Mk. — Nr. 83. M. van Helmont: Bauernstube. Bez. 290 Mk. — Nr. 84. W. de Heusch: Landschaft. Bez. 510 Mk. (Dahl, Düsseldorf). — Nr. 85. C. Huysmans: Landschaft. 400 Mk. (Weber, Brüssel). — Nr. 87. Gen. W. Kalf: Stillleben. Nicht K. 200 Mk. — Nr. 91. B. van Kalraad: Flusslandschaft. Bez. In dem Geschmacke des Greffier. 200 Mk. (Fischer, Mainz). — Nr. 92. J. van Kessel: Flussstrand mit Fischern. 70 Mk. — Nr. 93 und 94. Derselbe: Blumenstücke. 290 Mk. und Nr. 95: Affenkomödie. 95 Mk. — Nr. 97. Gen. H. S. Lautensack, vielmehr echter guter L. Cranach: Gebirgslandschaft ohne jede Staffage. Ich vermuthe, dass dies feine Bildchen wohl nur Bruchstück eines grösseren Gemäldes ist. 305 Mk. (Clever). — Nr. 98. Hans van Lin, gen. Stilheid: Aufbruch zur Jagd. Bez. 120 Mk. — Nr. 99. Gen. Dirk Maas: Reiterstück. In der Art des P. Palamedesz. 210 Mk. — Nr. 103. J. B. v. d. Meiren: Seehafen. Bez. 150 Mk. (Windschmidt, Mainz). — Nr. 104 und 105: Zwei hervorragende Landschaften des Th. Michault. 500 und 450 Mk. (Habich). — Nr. 108 und 109: Zwei bez. Landschaften von Klaas Molenaer. 295 und 600 Mk. (Nr. 109. Weber in Brüssel.) — Nr. 110. P. Molyn: Landschaft. Bez. und datirt 1657. Nach Dahl ein Raytenbach. Von den anderen Molyns dürfte nur Nr. 112 ein echter sein. 200 Mk. — Von den vier J. de Momper'schen Landschaften brachte Nr. 114 50 Mk., Nr. 115 170 Mk., Nr. 116 45 Mk. und Nr. 117, der beste, 45 Mk. Letzterer nach Eisenmann nicht M., sondern Hans Tilens (Habich). — Nr. 118 und 119: Blumenstücke vom Monogrammisten J. S. 70 Mk. — Nr. 120. Monogrammist DVB: Blumenstück. 205 Mk. — Nr. 123. E. Muraut: hübsche Landschaft. 300 Mk. (Thieme, Leipzig). — Nr. 126. Vortrefflicher Isaak van Ostade: Inneres eines Bauernhofes. Bez. 790 Mk.! (Habich). — Nr. 128. G. P. Panini: Römische Architektur. 530 Mk. (Nicolle). — Nr. 129. B. Peters: Marine. 310 Mk. (A. Bruchmann). — Nr. 130. J. Peters: Flusslandschaft. 110 Mk. (Dr. Eisenmann). — Nr. 131. A. Pijnacker: Landschaft. Bez. 105 Mk. (Horion). — Nr. 132. Egbert v. d. Poel: Dünen von Scheveningen. Bez. 670 Mk. (Prof. Philippi in Giessen). — Nr. 133. Derselbe: Interieur eines Bauernhauses. 420 Mk. (Zurückgekauft). — Nr. 134. C. van Poelenburg: Diana und Nymphen. Bez. 195 Mk. — Nr. 135. Franz Port: Brasilianische Landschaft. Bez. und datirt 1662. 135 Mk. — Nr. 136. Gen. Art des Paulus Potter: Viehstück. Wyntrack? Corn. Saftleven? 320 Mk. (Dahl). — Nr. 137. W. Romeijn: Viehstück. 210 Mk. (Rentmeister Ittenbach). — Nr. 139. R. Ruijsch: Blumenstück. Bez. und datirt Ae. 78 (1742). (Habich). — Nr. 140. S. van Rijusdael: Canal. Bez. und datirt 1664. 1000 Mk. (Kugelmann, Kissingen). — Nr. 170. Derselbe: Landschaft. 170 Mk. (Fischer, Mainz). —

Nr. 142. Derselbe: Marine. 400 Mk. (Suermondt). — Nr. 143. D. Ryckaert: Genrebild. Datirt 1658. 210 Mk. (Roos). — Von H. Saftleven vier Landschaften Nr. 144—147: 225, 155, 140 und 46 Mk. — Nr. 148. Corn. Saftleven: Küche. 310 Mk. (Zurückgekauft). — Nr. 149. A. Sandvoort: Porträt. Bez. und datirt 1636. 70 Mk. (Roos) und Nr. 260: Pendant, Frau. 260 Mk. (Seligmann). — Nr. 151. J. Sauts (?): Stillleben. Bez. 220 Mk. (Bürgermeister Thewald). — Nr. 152. G. Schalcken: Bildhauer-Atelier. 200 Mk. (Mecklinghaus). — Nr. 156. Aelterer D. Teniers: Gebirgslandschaft. 445 Mk. (Jorgens). — Nr. 157. D. Teniers und H. M. Zorgh: Der verliebte Alte. Bez. D. T. und S. 1500 Mk. (Zurückgekauft). — Nr. 158. D. Teniers: Stillleben. Bez. 70. Mk. — Nr. 161. L. van Uden: Flusslandschaft. 280 Mk. (Dahl). — Nr. 162. J. v. d. Ulft: Römische Landschaft. 1950 Mk. (Zurückgekauft). — Nr. 169. Unbekannt: Vanitas. Gut. 95 Mk. (Habich). — Nr. 174. Unbekannt: Stillleben. Sehr fein. Bredius dachte an W. de Poorter, was mir sehr einleuchtend war. 220 Mk. (Baron v. Landsberg). — Nr. 176. Es. v. d. Velde: Winterlandschaft. Bez. und datirt 1629. 710 Mk. (Kassel, Galerie). — Von Demselben Nr. 177: Landschaft 190 Mk. und Nr. 178: Reiterschlacht. 200 Mk. (Mecklinghaus). — Nr. 180. Pieter Verelst: Bauerngruppe. 200 Mk. (Zurückgekauft). — Nr. 181. D. Vinck-Boons (?): Winterlandschaft. 170 Mk. — Nr. 183. Bez. M. van Vries: Canal. 320 Mk. — Nr. 184. R. van Vries: Landschaft. 510 Mk. (Zurückgezogen). — Nr. 185. Derselbe: Mühle im Walde. 590 Mk. (Borcherdt). — Nr. 188. Th. Wyck: Gemüseverkäuferin. Bez. 145 Mk. und Nr. 189: Seehafen. 110 Mk. — Nr. 190. J. Wijnants: Landschaft. 310 Mk. (Mecklinghaus). — Nr. 192. Alida Withoos: Blumenstück. Bez. 100 Mk. (derselbe). — Nr. 193. Jan Wouwerman: Landschaft. Bez. 1260 Mk. (Habich). — Nr. 194. R. Nooms, gen. Zeeman: Hafenansicht. Bez. 350 Mk.

H. Thode.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Der Pfahlbau Wollishofen. Von Secundarlehrer **J. Heierli,** Bd. XXII, Hft. 1 (L) der Mittheilungen der Antiquarischen Gesellschaft für vaterländische Alterthümer in Zürich. Zürich. In Commission bei Orell Füssli & Co. Druck von David Bürkli. 1886. 4°. IV — 32 Seiten mit 4 Tafeln, Abbildungen. Preis Fr. 3. 50.

Man hätte denken können, dass nach den von der Züricher Antiquarischen Gesellschaft bereits herausgegebenen acht Pfahlbautenberichten, von welchen der erste 1854 erschien und mehrere Auflagen erlebte, der letzte im Jahre 1879 veröffentlicht wurde, die prähistorische Fundgrube der Schweiz erschöpft sei. Die vorliegende Arbeit, das Erstlingswerk eines noch jungen Gelehrten, beweist das Gegentheil. Anknüpfend an eine in nächster Nähe unserer Stadt entdeckte Broncestation, will sie ein klares und möglichst vollständiges Bild von den vorgeschichtlichen Bewohnern des alten Turicums geben und vor Allem den Leser mit den in der Station Wollishofen gewonnenen werthvollen Objecten bekannt machen. Indem sie dies thut, liefert sie einen willkommenen Beitrag zu der umfangreichen Pfahlbautenlitteratur der letzten Jahre.

Die Anordnung des Stoffes ist eine sehr übersichtliche. Zuerst werden wir mit der Construction des Pfahlbaues Wollishofen und seiner Lage bekannt gemacht. Sodann geht der Verfasser die Waffen der Pfahlbauer und ihre Geräthe der Reihe nach durch. Zu den ersteren gehören die Schwerter und Schwertscheiden, die Dolche, Lanzenspitzen, Bögen und Pfeile, zu den letzteren die Stein- und Metallbeile sowie die Messer. Die Geräthe kann man eintheilen in eigentliche Hausgeräthe, das sind Vorrichtungen zum Nähen und Stricken, zum Spinnen und Weben, zum Mahlen; in Handwerksgeräthe: Hammer, Ambos, Meissel, Ahle, Pfrieme und Broncenägel; in Ackergeräthe und Fischergeräthe. Ausserdem kommen einige Stücke vor, deren Bestimmung bis zum heutigen Tage noch nicht erklärt ist. Soweit die erste Hälfte des Neujahrsblattes. In der zweiten lernen wir die Töpferei der Pfahlbauer, die sowohl Gefässe in Thon als auch in Metall besassen, und ihre Schmucksachen näher kennen. Besonders zahlreich sind die Funde, welche zu dieser Kategorie gehören. Eine Unmenge von Haarnadeln, Ringen und Spangen sind zum Vorschein gekommen, und im Uebrigen wurden die Sammlungen im Helmhause durch Gürtel-Hals-

schmucke und Amulette, durch eine sehr schöne Fibel und einen höchst originellen Kamm bereichert. Schliesslich handelt der Autor noch kurz über die Cultur der Pfahlbauer von Wollishofen, von den menschlichen Ueberresten, welche in der Station entdeckt wurden, sowie ihrem muthmaasslichen Alter.

Den Kunsthistoriker interessiren selbstverständlich am meisten die vier Tafeln Abbildungen, welche der lithographischen Anstalt von Hofer und Burger zu verdanken sind. Bedenkt man, dass sämmtliche hier gebotenen Gegenstände aus dem Pfahlbau im Haumessergrund stammen, so muss man sich gestehen, dass diese Station, nicht nur, was die Zahl der Funde betrifft, sondern auch qualitativ zu den allerausgiebigsten gehört. Viele schön ornamentirte Stücke hat die Baggermaschine der Tiefe des Sees enthoben, besonders Lanzenspitzen, Schwertgriffe, Messer, Stein- und Metallgefässe, Haarnadeln und Ringe. Die Ornamentik der Pfahlbauer bildet ein abgeschlossenes System von geometrischen Figuren. Gerade Linien wechseln mit wellenförmigen ab, und concentrische, mit Punkten umstellte Kreise, kommen neben Zickzackornamenten vor. Ueberall spielt die Parallelstellung der Linien eine grosse Rolle. Aufgefallen ist mir, dass viele von den Motiven entschiedene Verwandtschaft zeigen mit denen der Fundstücke von Mykenae, Troja und Tiryns [1]). Ob und in welchem Verhältniss auch immer die prähistorischen Völkerschaften von Hellas zu denen unseres Landes gestanden, so viel ist sicher, ihre Cultur war hier wie dort schon eine sehr vorgeschrittene. Hätten wir von den Pfahlbauern nichts wie die Haar- und Schmucknadeln ihrer Frauen, es würde genügen, um uns Achtung einzuflössen vor den Urbewohnern der Schweiz. Ein Volk, dem es nicht gleichgültig war, aus welchen Gefässen es seine Mahlzeiten einnahm, dessen keramische Producte gewisse Formen der Neuzeit in den Schatten stellen, darf mit Recht seinen bescheidenen Platz in der künstlerischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit beanspruchen und verlangen, dass das heutige Geschlecht sorgsam seine Ueberreste aufbewahrt.

Zürich, im Juli 1886. *Carl Brun.*

Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien. Mit Illustrationen. Berlin, Grote'sche Buchhandlung. 1885. 8°. 573 S.

Hätte Thode sein Buch im Zeitalter der Romantik geschrieben, ohne Zweifel würde dann der Titel gelautet haben: Dante und die Blüthe des Mittelalters in Italien. Denn die Romantiker glaubten noch an die unmittelbare Befruchtung der bildenden Künste, insbesondere der Malerei durch die Poesie und erblickten in der Bildung des Mittelalters ein vollendetes Ideal, von welchem die späteren Zeiten wohl abfallen, das sie aber nicht weiter entwickeln konnten. Dass wir mit diesen Anschauungen gebrochen haben, beweist nicht blos einen mächtigen Umschwung, sondern auch einen grossen Fortschritt in unserer Ge-

[1]) Vgl. z. B. die schönornamentirten Rosetten bei Schliemann, Tiryns S. 404, Nr. 44, b. u. g. mit dem Taf. IV, 10. a. abgebildeten Nadelknopf oder das S. 415 in dem Schliemann'schen Werke gegebene textile Blattornament mit demjenigen auf Taf. IV, 28.

schichtsschreibung. Wir suchen die Wurzeln der Kunst im Volksboden und legen das Hauptgewicht auf jene Persönlichkeiten, welche die Gedanken und Stimmungen des Volkes unmittelbar bestimmt haben. Wir suchen ferner vornehmlich alle Punkte auf, welche das eine Zeitalter mit dem anderen verknüpfen, die Entwicklung der Dinge anschaulich gestalten. Den Zeitgenossen bot jede historische Periode ein volles Maass der Befriedigung, für die grosse Masse derselben bildete sie eine geschlossene Einheit. Auf der anderen Seite erscheint sie aber doch auch als die Frucht früherer Zustände und birgt die Keime künftiger Gestaltungen in sich. Diese zu enthüllen ist eine wesentliche Aufgabe der neueren Geschichtsschreibung geworden. Dass Thode sich vollständig auf den Boden der letzteren gestellt hat, beweist nicht nur die Wahl des Titels, so bezeichnend für seinen Standpunkt, sondern auch und in noch ungleich höherem Maasse der Inhalt seines Buches.

Thode ging offenbar vom Studium des Heiligthums der Franciscaner, von der Kirche S. Francesco in Assisi aus. Ihn fesselte der Bau und dessen reicher Bildschmuck. Ein doppeltes Ziel musste er naturgemäss bei seiner Arbeit verfolgen. Es galt die Geschichte des Baues zu enträthseln, ihn nach Rang und Würde den gleichzeitigen Werken einzuordnen und weiter den Charakter des Bildschmuckes zu erforschen, ob sich derselbe der Ueberlieferung anschliesst oder in neue Bahnen einzulenken versucht. Die sehr sorgfältig geführte Untersuchung ergab in Bezug auf die Kirche eine eigenthümliche Verwerthung von bis dahin in Italien nicht gebräuchlichen Bauformen, in Bezug auf die Fresken nicht nur einen entschiedenen Fortschritt gegen die früher herrschende Auffassung, sondern auch eine frische Lebenswärme, eine völlig neue Empfindungsweise. Damit war der weitere Weg der Forschung vorgezeichnet. Der neue Bautypus, wie überhaupt die grösste Bauthätigkeit knüpft an den von Franciscus gestifteten Orden an, die veränderte Auffassung in der Malerei zeigt sich am auffälligsten in den Schilderungen, welche die Legende des Heiligen behandeln und geht dann auch auf die biblischen Darstellungen überhaupt über. Diese Thatsachen führen von selbst auf die Prüfung des Lebens und der Lehre des heiligen Franciscus, auf die Erörterung des Einflusses, welchen beide auf die Gedankenrichtung und die Empfindungsweise des italienischen Volkes nahmen. Dass des Verfassers Studien diesen Gang einschlugen, lehren uns einzelne Spuren in seinem Buche. Die Beschreibung der Kirche in Assisi und ihres Bilderschmuckes ist eingehender und ausführlicher, als es die Tendenz des Werkes eigentlich verlangt. Bei der Anordnung und Gliederung des Stoffes verfolgt Thode aber mit Recht die entgegengesetzte Methode. Er geht von der Persönlichkeit des Heiligen und von seinem Leben aus und erzählt sodann die Schicksale der italienischen Kunst. Auf diese Weise gewinnt der herrschende Einfluss des Ordensmannes an Anschaulichkeit und die Abhängigkeit der italienischen Kunst, deren neues Wesen gleichsam als sein Werk erscheint, tritt noch deutlicher vor die Augen. Die Furcht, dass die Verhältnisse vielleicht willkürlich construirt wurden, überfällt keinen Leser, da er gar bald inne wird, dass der Erzählung eine sorgfältige Untersuchung der Thatsachen voranging. Und so wirkt denn auch Thode's Buch vollkommen

überzeugend. Im Ganzen und Grossen darf man seine Darlegungen als die Sache abschliessend betrachten. Nur bei einzelnen Schilderungen möchte man vielleicht die Farbentöne anders gemischt, bald gedämpft, bald kräftiger genommen wünschen.

Die Einleitung ist der Lösung der Frage gewidmet, wie die Gestalt des Franciscus aus den kirchlichen Kämpfen herausgewachsen ist, wie er berechtigten Forderungen der kirchlichen Opposition zu ihrem Rechte verhalf, ohne an der Kirchenlehre selbst zu rütteln, und dadurch der Kirche neue Lebenskraft einflösste. Ob das Wort, in welchem Thode das Streben und Wirken des heiligen Franciscus zusammenfasst: »christlich-katholische Humanität« sich einbürgern wird, bezweifle ich; dem Sinn nach ist es aber richtig. Die gesteigerte Religiosität blieb im Banne der Kirche stehen und vermehrte schliesslich die Macht der letzteren. Gleichzeitig begannen aber auch in Franciscus die Keime einer neuen Weltanschauung zu sprossen, in welcher die Naturfreude und die unmittelbare Beziehung des Menschen zu Gott eine grosse Rolle spielen. Gewiss sind darin die Anfänge jener freieren Bildung, welche in der Renaissanceperiode so glänzende Blüthen trieb, zu begrüssen und Thode hat daher mit gutem Grunde die Persönlichkeit des Heiligen mit der Renaissancecultur in Zusammenhang gebracht. »Die alte Tageshelle der antiken Cultur, sagt der Verfasser, ging von Neuem auf, aber unter den Strahlen einer wärmeren Sonne, der christlichen Lebensmoral, der Einen alles umfassenden göttlichen Liebe. Die Einheit von Gott und Welt ist der Grundgedanke in des Franciscus Predigt gewesen, er ist von seinen Schülern binnen Kurzem über die Welt verbreitet worden und hat überall freudige Aufnahme gefunden — damit auch die Grundbedingung der modernen Weltanschauung, die Grundbedingung vor Allem der modernen Welt.« Und weiter: »Was die Antike beigetragen zu der Entwicklung, ist nichts als eine formelle Anweisung und praktische Belehrung.« Das gilt denn doch wohl nur mit einiger Einschränkung. Die begeisterte Naturfreude, welche sich in dem berühmten Sonnenliede, in den Dichtungen und Predigten der Franciscaner äussert, hat nicht vorzugsweise die Erscheinung, die äusseren Formen der Natur zum Gegenstande. In ihnen wird die Macht Gottes gepriesen, welche sich in allen Geschöpfen, nicht in ihrer Schönheit, sondern in ihrem Dasein offenbart. So gross auch der Einfluss des Franciscanerordens auf die Kunst des 14. Jahrhunderts in Italien angeschlagen werden muss, so sicher es ist, dass das Beispiel und die Lehre des Franciscus den Umschwung der Anschauungen verbreitete, so hat denn doch die Cultur der Renaissance auch noch aus anderen Wurzeln ihre Nahrung geschöpft. In ähnlicher Weise muss sich auch der Satz: »Die italienische Baukunst des 13. Jahrhunderts lässt sich kurz als die Baukunst der Franciscaner und Dominicaner« zu Gunsten der italienischen Dome eine Einschränkung gefallen lassen.

Das demokratische Element in den Orden der Bettelmönche und seines Stifters ist vom Verfasser vortrefflich gewürdigt worden. Zu dem demokratischen Zuge kam aber noch ein kaum minder starker nationaler hinzu. Ausserhalb Italiens sind die Lebensbedingungen für den Franciscanerorden nicht in gleichem Maasse vorhanden gewesen, und er hat daher auch ausserhalb Italiens keinen

so durchgreifenden Cultureinfluss geübt. Nicht zum ersten Male tritt uns der nationale Zug in Mönchsorden entgegen. Auch die älteren Mönchsorden zeigen denselben. Der Cistercienser- und Prämonstratenserorden z. B. entfalteten ihre beste Wirksamkeit nur im Norden, wohin sie zwar nicht der Stiftungszweck, wohl aber die rasch entwickelten Klostergewohnheiten lockten. Dagegen sind die Cistercienser in Italien niemals recht heimisch geworden. So manche ihrer Niederlassungen gingen hier in die Hände der Bettelmönche über. Dadurch erklärt sich in vielen Fällen die enge Verwandtschaft der Franciscanerkirchen mit den Cistercienserbauten. Franciscus selbst kann nicht ausschliesslich als streng nationaler Typus erfasst werden. Er ist und bleibt eine ausserordentliche Erscheinung. Seinen Tugenden mischten sich auch einzelne pathologische Züge bei und zum Theil verdankt er gerade den letzteren den grossartigen Einfluss auf die Zeitgenossen. Aber seine Anhänger, die Bettelmönche, passten sich den in Italien herrschenden Zuständen an, nationalisirten seine Stiftung. Sie drückten den Gedanken des Volkes vielfach den Ordensstempel auf, holten aber gleichzeitig ihre Kraft aus dem Volksthum und wurden den städtischen Interessen dienstbar. Sie waren nicht allein der gebende, sondern auch der empfangende Theil. Erst nachdem die politisch-socialen Verhältnisse in Italien nach dem Sturze der Hohenstaufen eine tiefgreifende Aenderung erfahren hatten, gewannen die Bettelmönche einen festen Boden. Es wäre daher eine etwas eingehendere Schilderung jener Verhältnisse wünschenswert gewesen. Auf den Wechsel in den künstlerischen Anschauungen hat ja gewiss auch neben den Lehren des Franciscus das frisch auflebende Bürgerthum Einfluss geübt, die grössere Lebendigkeit und Naturwahrheit der Schilderung mit bestimmt. Wir bemerken immer und überall, wo die Kunstpflege in kraftvollen bürgerlichen Kreisen vorwiegend ruht, eine starke Vorliebe für die realistische Darstellung. Auch die vielen Capellen in den Kirchen der Bettelmönche mögen nicht allein als Niederschlag der Cistercienser Bausitte, sondern auch als Frucht des Familiensinnes und der Freude an particulären Heiligthümern aufzufassen sein. Jedenfalls wären sie bald wieder verschwunden, wenn sie nicht an den reich und stolz gewordenen bürgerlichen Geschlechtern eine Stütze gefunden hätten. Durch diese Bemerkungen, deren Stichhaltigkeit der Verfasser freilich nachprüfen möge, werden die Resultate seiner Forschungen keineswegs erschüttert, sondern nur in einzelnen Punkten ergänzt. Die weiteren Abschnitte des Buches belehren den Leser in der überzeugendsten Weise, wie eng der Umschwung in der Kunst Italiens mit dem Auftreten des Franciscus zusammenhing, wie die Architektur sowohl als die Malerei durch den Orden die grösste Förderung erfahren. Wie immer, wenn plötzlich eine reiche Bauthätigkeit sich regt, auch der Baustil in seiner Entwicklung voranschreitet, die Bauaufgaben mannigfache Lösungen finden, so geschah es auch hier. Der Orden breitete sich in Italien gerade in dem Zeitpunkte aus, in welchem die gothischen Bauformen, insbesondere der Spitzbogen in Frankreich einzudringen begann. Natürlich bemächtigten sich die Baumeister des Ordens derselben, die noch flüssig waren, modificirten sie dem Ordensbedürfnisse und dem nationalen Sinne gemäss und schufen auf diese Weise eine Reihe von Werken,

welche für die italienische Gothik typisch wurden und zugleich einzelne Grundzüge des Renaissancestils, wie die Weiträumigkeit verbreiteten. In zwei sorgfältig durchdachten Abschnitten schildert Thode die Schicksale der italienischen Architektur unter dem Einflusse des Franciscanerordens. Der eine beschäftigt sich mit der Baugeschichte der Stammkirche in Assisi, der andere fasst zum ersten Male die Franciskanerbauten Italiens unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammen. Bei der Spärlichkeit urkundlicher Nachrichten über die Kirche S. Francesco bleiben in der Baugeschichte derselben noch manche dunkle Punkte bestehen. Der Meister Jacopo Tedesco Vasari's ist allerdings beseitigt. Ob aber Philippus de Campello, welcher mit Piccardus Morico die eingegangenen Baugelder theilt und in einem päpstlichen Briefe als magister et praepositus operis eccles. S. F. angeredet und mit der Annahme von Almosen zum Besten des Baues betraut wird, in die Stelle des mythischen deutschen Jakob rückt, erscheint nicht sichergestellt. Man möchte ihn eher für den blossen Bauverwalter halten, wie es solche bei jedem grösseren Werke gab. Rühren die Entwürfe zur Unter- und Oberkirche von derselben Hand her? weisen die Detailformen in der Oberkirche auf eine bestimmte Bauschule hin? Diese Fragen harren noch der endgültigen Lösung. Das grösste Interesse weckt der vierte Abschnitt, welcher von den Franciscanerkirchen in Italien handelt und dieselben nach den Eigenthümlichkeiten in ihrer Bauweise klar gruppirt. Wir lernen die holzgedeckten Kirchen in Mittelitalien und die Gewölbebauten in Oberitalien kennen, welche wieder bald den Basilikentypus, bald den Kathedraltypus zeigen, bald den älteren Cistercienserkirchen sich anschliessen. Dass namentlich die einschiffigen Kirchen in Umbrien und Toscana auf die weitere Entwicklung der Architektur in Italien einwirkten, in ihnen bereits die harmonischen Raumverhältnisse der Renaissance anklingen, hat Thode unwiderleglich dargethan. Nur gegen die Behauptung, dass Alberti die Kirche S. Andrea zu Mantua nach dem Vorbilde der Franciscanerkirchen schuf, möchte ich das Bekenntniss Alberti's selbst in das Feld stellen, welcher in einem Briefe an Lodovico Gonzaga sagt, dass sein Entwurf zu der Kirche S. Andrea den Bauten gleiche, welche bei den Alten den Namen »etruscum sacrum« führten. Hier ist also das Studium der Antike massgebend gewesen. Für die Abschnitte, welche die Schicksale der italienischen Malerei im 14. Jahrhunderte schildern, waren bereits brauchbare Vorarbeiten vorhanden. Doch fehlt es auch hier nicht an feinsinnigen Bemerkungen und neuen Beobachtungen. Vortrefflich ist der ikonographische Theil gearbeitet und die Umwandlung, welche die künstlerische Auffassung der biblischen Scenen unter der Einwirkung der Predigten und Dichtungen der Franciscaner erfuhr, so anschaulich wie überzeugend geschildert. Durch Thode's Buch ist die italienische Kunstgeschichte um ein wichtiges Capitel reicher geworden. *Anton Springer.*

Les Styles. 700 Gravures classées par époques. Notices par **Paul Rouaix.** Paris, Librairie de l'Art, Jules Rouam.

Wir haben in einem starken Folioband 700 Zinkogravüren vor uns, die hier wohl zum grösseren Theil ein zweitesmal verwerthet werden. Dagegen

ist nichts zu sagen, denn die Gravüren sind mit wenigen Ausnahmen gut gearbeitet, und finden hier in einem wohlfeilen Sammelwerke ihre Verwerthung für weitere Kreise, als diejenigen sind, in denen kunstgeschichtliche Werke mit breitem Text ihren Eingang zu finden pflegen. Schliesst man von dem Titel auf den Inhalt, so würde man das Recht haben zu verlangen, dass gleichsam ein Querschnitt der Stilgeschichte gegeben, dass die sämmtlichen Hauptstile mit der ihrer Bedeutung relativ entsprechenden Anzahl von Beispielen aufgeführt würden. Es müssten Typen der Architektur als des für die Stilgattung ausschlaggebenden Elements vorausgehen, und dann die für jeden Stil charakteristischen Hervorbringungen in einigen Hauptexemplaren gezeigt werden. Etwas Aehnliches hat dem Herausgeber vorgeschwebt, aber bei der Ausführung war mehr als diese Idee das eben vorhandene Material an Clichés ausschlaggebend. So kommt es, dass von den 700 Gravüren nur zwei auf den »griechischen Stil« fallen, obwohl die Einleitung gesteht, »die griechische Ornamentation war während langer Jahrhunderte und ist noch die reichste, aus welcher die decorativen Künste der Welt geschöpft haben«. Auf den römischen und den griechisch-römischen Stil kommen 39, auf den romanischen, der fünf Jahrhunderte beherrschte, 26, auf die vier französischen Ludwige dagegen, mit deren Namen Stilgattungen bezeichnet zu werden pflegen, fallen 300 Gravüren. Einigermassen der inneren Bedeutung entsprechend, ist die Renaissance mit ca. 200 Gravüren behandelt. Unsere Verwunderung können wir nicht unterdrücken, dass die ganze italienische Frührenaissance mit Robbia und Ghiberti als »Louis XII.« aufgeführt wird. Darnach werden wir nächstens auch noch einen »Stil Capet« erhalten. Ein Fehler ist es, wenn der »Style Renaissance« mit den »Excès de Fantaisies renaissance, par Dieterlin« eröffnet wird.

Die einleitenden Notizen von P. Rouaix wissen die Eigenart der Stile in wohlerwogenen Bemerkungen hervorzuheben und verrathen in ihrer Knappheit einen Meister der Beobachtung. *A. Schricker.*

Architektur.

Neuere Specklin-Litteratur: 1) Daniel Specklin, sein Leben und seine Thätigkeit als Baumeister. Ein Beitrag zur deutschen Künstlergeschichte. Inaugural-Dissertation, der philosophischen Facultät der Kaiser Wilhelms-Universität Strassburg vorgelegt von **Richard Schadow.** Mit einem Holzschnitt. Strassburg 1885. 8°. 60 S. — Dasselbe im Jahrbuch für Geschichte, Sprache und Litteratur Elsass-Lothringens, herausgegeben von dem histor.-litterar. Zweigverein des Vogesen-Clubs. II. Jahrg. Strassburg, E. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1886. 8°. 52 S. — 2) Analecta Speckliniana von **Rudolf Reuss,** im vorgenannten Jahrbuch des Vogesen-Clubs, p. 196—213.

Es ist das Bild eines echten Renaissance-Menschen, das uns in den beiden Arbeiten vorgeführt wird. Seidensticker, Formenschneider, Festungsbaumeister, bürgerlicher Architekt, Cartograph, Sammler, Archäolog und Geschichtsforscher fährt er in seiner Jugend »auf dem Handtwerk« durch die Lande, arbeitet in Wien, Ingolstadt, Strassburg, Ulm, Basel und vielen anderen

Orten an Festungen und Burgen, fasst seine technischen Erfahrungen in gelehrten Büchern zusammen, schreibt »Collectaneen« der Weltgeschichte »von Anfang bis auf unser zeyt«, zeichnet die erste Specialkarte des Elsass, beachtet in verständiger Weise die römischen Alterthümer im Lande, entwirft Zeichnungen für Holzschnitte und Kupferstiche und das Alles in einem stürmischen Leben, gefüllt von Abenteuern, Händeln, Reisen, Processen und Anfeindungen. Schadow behandelt im 1. Capitel die Jugend und Lehre, Wanderjahre, Meisterjahre, Charakter; im 2. Capitel werden die Werke Specklin's besprochen, zunächst die Ingenieurwerke, zu denen ja Specklin direct vom Handwerk aus übergeht, dann die Architektur und die Zeichnungen. Diese Eintheilung bringt zwar mit sich, dass kleinere Wiederholungen nicht vermieden werden können, was uns indessen gegenüber dem Gewinn an Klarheit und Deutlichkeit nicht in Betracht zu kommen scheint. Die Geschichtswerke Specklin's in seine Arbeit einzubeziehen, lehnt Schadow ausdrücklich ab.

Die Arbeit Schadow's hat ausser dem ihr unzweifelhaft innewohnenden eigenen Werthe noch den Vorzug, einen Theil des Stoffes an das Tageslicht gelockt zu haben, welchen der Stadtbibliothekar Dr. Rudolf Reuss in seinen Mappen und mit dem Nachlasse des Archivars Ludwig Schneegans auf der Stadtbibliothek verwahrt hatte.

Es wäre mit einem solchen Material dem älteren und in Strassburg von Kindheit auf heimischen Gelehrten ein Leichtes gewesen, »Missverständnisse und Verstösse«, die bei einem nicht auf der Scholle erwachsenen Schriftsteller kaum zu vermeiden waren, in solcher Weise zu gruppiren und aufzubauschen, dass das Verdienst der Schadow'schen Arbeit für Alle nicht selbständig Urtheilenden geschmälert worden wäre. R. Reuss hat dieses in der Gelehrtenrepublik leider nicht seltene Verfahren verschmäht, was hier mit freudiger Genugthuung anerkannt sei, bezeugt sein Interesse an der »gediegenen und verdienstvollen Arbeit«, welche an der Spitze des »Jahrbuches des Vogesen-Clubs« steht, erkennt sich dem Verfasser wegen der neuen, aus den Münchener und Colmarer Archiven beigebrachten Materialien zu Danke verpflichtet, und bittet, seine Bemerkungen und Angaben als »Glossen zur Schadow'schen Arbeit« ansehen zu wollen.

In diesem Sinne stellen wir auch hier die Ergebnisse der beiderseitigen Forschungen, soweit es der Raum gestattet, einander gegenüber.

Schadow lässt die Familie Specklin aus Schwaben stammen. R. Reuss weist nach, dass diese Abstammung dahin gestellt bleiben müsse, denn der Name Specklin erscheint schon im Aechterbuch (Gerichtsprotokoll) von 1399, und von 1500—1512 werden im »Bürgerbuch« nicht weniger als vier Specklin erwähnt, welche um ihre Aufnahme in's Bürgerrecht nachgesucht haben.

Specklin wird 1536 zu Strassburg geboren. Als seine Eltern kommen in Betracht Veit Rudolf Specklin, der Formenschneider, und Daniel Specklin, der Seidensticker. Schadow entscheidet sich für letzteren und erklärt Passavant's Angabe, Veit Rudolf sei der Vater gewesen, für »falsch«. — Reuss bringt Angaben, aus denen zweifellos erhellt, dass die Frage bis auf weiteres als eine offene behandelt werden müsse. In den späteren Processen des

Architekten mit dem Ammeister Held handelt es sich nämlich um Besitzungen in Sulz, und R. Reuss bringt (S. 199) Auszüge aus den Protokollen der Contractstube, nach welchen die besagten Güter, die Specklin als »von sinen eltern haer« in Anspruch nimmt, der Familie des Veit Rudolf angehörig gewesen seien.

Einen sicheren Blick hat Schadow bewährt in der Behandlung der Frage über den Antheil Specklin's an der Renovation der Katharinencapelle, in welcher frühere Forscher, auch Woltmann, durch eine Notiz Grandidier's auf falsche Fährte geleitet worden waren. Schadow behauptet, dass dem Specklin kein Antheil an diesem Bau zuerkannt werden kann, und dass hier ein Irrthum Grandidier's vorliege, »welcher den Magistrat-Actus von 1547 vor Augen habend einfach den darin erwähnten Werkmeister mit dem Augenzeugen Specklin identificirte«. »Dass der aufgeweckte elfjährige Knabe ein solches Ereigniss, wie die Graberöffnung eines Bischofs, dessen Leichnam in altem Ornate noch nach beinahe 200 Jahren vollerhalten geblieben war, im Gedächtniss behalten und dem Papier anvertraut hat, ist wohl denkbar und erklärlich.« — Reuss theilt nun als »erstes Factum aus Specklin's Leben« zum erstenmal nach einem von L. Schneegans erhaltenen Fragment der »Collectaneen Specklin's zum Jahre 1547« die Beschreibung mit, wie der Knabe am 22. März des genannten Jahres der Graberöffnung in der Katharinencapelle, deren »Gewelb brehsthaff was«, beigewohnt habe.

Schadow lässt Specklin sich mit neunzehn Jahren auf die Wanderschaft begeben, »wenigstens finden wir ihn nach seiner eigenen Aussage 1555 zu Wien«. Reuss bringt aus einer unvollendeten fast zeitgenössischen »Vita Daniel Speckhels« im 2. Bande der handschriftlichen Collectaneen J. Wenker's auf dem Stadtarchiv die Notiz bei: »hatt anno 1552 das Handtwerk allhie zu Strassburg ausgelehrt« und knüpft daran die ansprechende Vermuthung, dass es nach beendigter Lehrzeit eine so unruhige Natur wie die Specklin's nicht länger in der Heimath geduldet haben werde. Wir nennen diese Vermuthung ansprechend, da wir erfahren, dass sich 1555 Specklin schon um Vorgänge im Stadtbauwesen Wiens kümmert, und am Ende des Jahrzehnts schon »in vielen Endenn auch in Hungaren wider den Türken mannch Vestungen hab helfen berathschlagen undt aufbauwen mit Herrn Johann Schalutzer Obrister Baumeister u. s. w.«, so dass es immerhin berechtigt erscheint, für den Uebergang vom Seidensticker und Formenschneider zum Architekten einige vorbereitende Jahre anzunehmen, als welche die von 1552—1558 gerechnet werden können. Wie dieser Uebergang sich vollzog, erfahren wir aus einer andern Notiz derselben »Vita«: (Reuss S. 203) »wegen seines reiszens (Zeichnens) ist er zu dem herrn sollützer . . . khommen«, d. h. er hat in dessen Plankammer als Zeichner gearbeitet.

Die oben angegebene Stelle von der Mitarbeit Specklin's an ungarischen Festungen steht in der »Architektur- und Bauw-Ordnung Über die Stadt Basell« von 1588, und ist eingeleitet durch die Versicherung, dass diese Arbeit auf »nuhn über die dreyssig Jahr« zurückgehe. Da nicht der mindeste Grund vorliegt zu glauben, dass Specklin in einem amtlichen Schriftstücke an Männer, die ihm übrigens leicht nachrechnen konnten, die Unwahrheit gesagt habe, so

ist es keineswegs, wie R. Reuss annimmt, »einfacher anzuerkennen, dass wir über Specklin zwischen 1555 und 1560 nichts wissen«.

Im Jahre 1560 war Specklin bei dem Festungsbaumeister Frantz in Antorff (Antwerpen). Die angeführte »Vita« hat nun über 1561 die Notiz: »Anno 1561, als er in Schweden, Denmarkh, Ungern gewesen und uff dem Hantwerk gewandert, ist er im Herausziehen uff Wien kommen und allda gearbeitet.« Er ist also, da die Anwesenheit von 1555 in Wien feststeht, 1561 zum zweitenmale nach Wien gekommen. Die »Vita« wirft die beiden Anwesenheiten zusammen, und schreibt erst der zweiten zu, was schon bei der ersten der Fall war, nämlich dass »er wegen seines reiszens zu dem Herrn Sollützer des Keysers Obristen bawmeister khommen und bei ime etliche jahr gewesen, durch welchen er nachmals in des ertzherzogen Ferdinanden und Maximiliani ristkammer gebracht worden, alwo er seinen anfang zu der bawmeisterei bekhommen«.

1564 ist Specklin in Strassburg und hatte auf Aufforderung von Freunden in einer Anzahl grosser Blätter die Stadt »zu Grund gelegt und abconterfeit«, fand aber damit beim Rath eine wenig günstige Aufnahme. Die Gründe hiefür — militärische und politische Rücksichten bei schweren Kriegsläuften — sind von R. Reuss (S. 203) richtiger gewürdigt, als von Schadow, der vorzugsweise eine Bestätigung des Satzes findet, dass der Prophet in seinem Vaterlande nichts gelte.

Aus der nachfolgenden Zeit bringt R. Reuss die Bestätigung eines von Silbermann in seiner Localgeschichte erwähnten, von Schadow nicht erörterten wichtigen Datums, wornach Specklin schon 1567 nach Regensburg berufen worden sei, um dort mit Lazarus Schwendi wegen der Befestigungen der Stadt Strassburg zu berathschlagen. Wichtig ist diese Notiz, weil sie zeigt, dass Specklin schon um diese Zeit eine anerkannte Autorität im Festungsbau war. Schneegans berichtet in seinen Excerpten von einem Specklin'schen Plan der Stadt im Archiv des Baubureaus, auf dem von dessen Hand geschrieben steht: »Ungeferliche Berathschlagung durch den wohlgeborenen Herrn M. von Solis und mich, doch nichts beschlossen, nur ahnzeught. Sp. 1567 in Regensburg.« — Schadow hat für 1567 nur die Reise nach Düsseldorf zu Meister Johann des Herzogs Wilhelm von Jülich Baumeister.

Im Jahre 1569, mit dem Schadow Specklin's Meisterjahre beginnen lässt, während dieser Beginn auf 1567 zu verlegen wäre, kommt Specklin zu Carlo Detti »Ihr. May. Bawmeister« nach Wien. Nach R. Reuss (S. 204) ist dies der zweite Aufenthalt daselbst; wie aus dem Obigen hervorgeht, ist es aber der dritte (1555, 1561, 1569). Specklin ist von 1569—71 Rüstmeister und hat auch die Aufsicht über die »Kunstkammer« in der »Burg«. Schadow nimmt an, dass die Stellung bis zum Jahre 1574 gedauert habe, und dass sie nicht bloss eine administrative gewesen sei, sondern dass Specklin »an dem Vertheidigungswerke und der Sicherung der Grenzen gegen die Türken regen und thätigen Antheil genommen« habe. — Die von ihm kundgegebene Hoffnung, über den letztgenannten Punkt in den Archiven von Wien und Graz noch etwas zu finden, werden wir wohl aufgeben müssen, da R. Reuss nach-

weist (S. 204), dass im Frühjahr 1572 Specklin als »schaffner des junkers Samson von Fleckenstein« amtirt, dass er aller Wahrscheinlichkeit nach 1570 im Elsass war, und nach der Fleckensteiner Beamtung jedenfalls wieder im Jahr 1573. Vom Ende 1574 an knüpfen sich die Beziehungen des Meisters zu Bayern, welche zum erstenmal aufgehellt zu haben ein Hauptverdienst der Schadow'schen Arbeit ist. Als die bayrische Festung Ingolstadt bedeutender Reparaturen bedurfte, und es sich um die Fundamentirung eingefallener Wälle handelte, schrieb man 1574 um »ein verstendig Paumeister, so sich auf Wähl versteht«, und nahm unseren Specklin 1575 zunächst auf ein Jahr in Dienst. Im Winter 1575 erhielt er ein anderes Project auszuarbeiten, nämlich die Anlage einer Wasserfeste auf den in neuerer Zeit vielgenannten Inseln im Chiemsee, als Stützpunkt des Zöllners zu Traunstein.

Während des Aufenthalts in der Heimath war die berühmte Karte des Ober- und Niederelsasses entstanden, die Specklin 1577 dem Rathe überreicht, in dessen Verhalten gegen Specklin sich ein Umschwung kundgiebt, denn im October desselben Jahres wird ihm das neuerrichtete Amt eines Stadtbaumeisters übertragen. Nun folgt eine reiche Thätigkeit Specklin's in Strassburg und anderwärts. Schadow hat eine ansehnliche Reihe von Berufungen an auswärtige Fürsten und Stände verzeichnet, und hiefür aus den Archiven zu Colmar und Basel neues Material beigebracht. R. Reuss weiss aus seinen Heften dies Verzeichniss zu verlängern. Ueber die letzten Jahre Specklin's, die Unzufriedenheit im Rathe wegen der vielfältigen Abwesenheiten des Meisters und die Versuche desselben, sich zu halten, giebt wieder R. Reuss eine Fülle von urkundlichen Notizen. Ueber den Todestag beschränkt sich Schadow, den terminus post quem anzugeben, den 26. September 1589; R. Reuss macht es wahrscheinlich, dass das Abscheiden in die letzten Tage des Decembers, vom 18. an zu verlegen sei.

Was die Thätigkeit Specklin's als bürgerlicher Architekt betrifft, so kam hier vorzugsweise in Betracht das Stadthaus (dermaliges Haus der Handelskammer in Strassburg). Schadow legt die Gründe dar, welche für die Autorschaft Specklin's sprechen, und untersucht die Baugeschichte des Werkes, für welches Beginnen ihn der Umstand besonders geeignet machen musste, dass er vom Studium der Architektur zu dem der Kunstgeschichte übergegangen war. R. Reuss liefert (S. 210) einige Nachträge zur Vorgeschichte des Baues und giebt zu, dass »über den Bau selbst wenig Neues zu sagen ist, so gründlich hat Schadow die betreffenden Rathsprotokolle durchgearbeitet«. Hier wirft R. Reuss (S. 211) eine interessante Frage auf, die in der Schadow'schen Arbeit mit keinem Wort berührt wird, es ist die nach dem Antheil Specklin's am Bau des anderen bedeutendsten Civilgebäudes jener Zeit, der damaligen »Newen Metzig« an der Rabenbrücke. 1584 wird ein Bedacht über die Sache vorgenommen und im Mai 1586, also zu einer Zeit, da Specklin noch, wie wir wissen, in voller Arbeitskraft stand, werden »unterschiedliche visierungen geliefert«. R. Reuss glaubt mit Recht, dass, wenn auch in den bezüglichen Protokollen Specklin's Name nicht genannt wird, es doch kaum denkbar sei, dass unter allen den eingeforderten Plänen gerade keiner des städtischen Bau-

meisters gewesen sein solle, und weist auf die stilistische Aehnlichkeit der beiden Gebäude Pfalz und Metzig hin.

Wir sehen, dass, so sehr auch die beiden angezeigten Arbeiten, die zufälliger- und glücklicherweise im Jahrbuch des Vogesen-Clubs vereint werden konnten, unsere Kenntniss erheblich gefördert haben, doch immer noch zu thun bleibt, um ein nach allen Seiten vollendetes Bild einer der originellsten und bedeutendsten Persönlichkeiten des alten Strassburgs biographisch schaffen zu können. *A. Schricker.*

Plastik.

Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs, depuis le moyen-âge jusqu'à l'époque actuelle par **A. de Champeaux.** Tome I. A—C. kl. 8°. 357 S. Paris, Rouam 1886.

Von den als »Guides du Collectionneur« erscheinenden Nachschlagebüchern, deren Reihe die überaus rührige Verlagshandlung vor etwa Jahresfrist mit E. Molinier's Dictionnaire des Emailleurs eröffnete, dem sie dann vor kurzem die erste Hälfte von G. Duplessis' Dictionnaire des Marques et Monogrammes de Graveurs folgen liess, liegt in dem vorstehend angezeigten Bande der Beginn eines Speciallexikons der »Bronzearbeiter« im weitesten Sinne des Wortes vor. Nur die Medailleure hat der Verfasser davon ausgeschlossen, wohl aus dem Grunde, weil für die italienischen Denkmünzen Armand's Handbuch, auch was das Biographische betrifft, einen sichern Wegweiser bietet und weil einer Ankündigung der Verlagshandlung zufolge die französischen und deutschen Medailleure in einem besonderen Bande ihre Behandlung finden sollen.

Soweit die cursorische Durchsicht der Champeaux'schen Arbeit ein Urtheil gestattet, verdient dieselbe alle Anerkennung. Bei der Behandlung der einzelnen Künstler treten die biographischen Daten, die zum Theil etwas gar zu summarisch, zum Theil auch unvollständig gegeben sind, gegen die Aufzählung der in den Rahmen des Lexikons gehörenden Arbeiten derselben in die zweite Reihe zurück. Wenn der Verfasser hiezu vor allem durch Rücksichten für die Handlichkeit seines Werkes veranlasst worden sein dürfte, so wäre es doch unerlässlich gewesen, wenigstens die Geburts- und Todesdaten durchaus und mit der nöthigen Sorgfalt zu geben: bei lebenden, überhaupt Künstlern unseres Jahrhunderts sind dieselben in vielen Fällen ganz fortgeblieben (z. B. bei Ball, Bandel, Barbedienne, Bell, Bertrand, Beurdeley u. s. f.), bei Meistern früherer Jahrhunderte mehrfach, selbst wo sie genau bekannt sind, irrig angegeben (z. B. bei Algardi das Geburtsdatum 1583 statt 1602, bei Bandinelli 1487—1559 statt 1493—1560, bei Ben. da Rovezzano c. 1480—1560 statt c. 1474 bis c. 1554, bei Giov. da Bologna das Todesjahr 1618 statt 1608), mehrfach auch ganz weggelassen, wie beispielsweise bei Ascanio di Nello (geb. 1531), Tiz. Aspetti (1565—1607), Baccio da Montelupo (1469 bis c. 1533), Baroncelli († 1453), Bertoldo († 1491), Brambilla († 1599), Bresciano († 1590), Cozzarelli (1453—1515) und Alfonso di Mantova (1519—1599).

Dafür hätte sich durch Weglassen der an und für sich ja zumeist sehr interessanten, aber unserer Ansicht nach nicht in ein Lexikon gehörigen Beleg-

stellen aus urkundlichen Quellen, deren der Verfasser eine Menge per extensum aufgenommen hat (siehe z. B. pp. 2, 24, 52, 53, 74, 94, 107, 117, 126 u. s. f.), eine erhebliche Ersparniss an Raum erzielen lassen; jedenfalls hätte bei gedruckt vorliegenden Quellenwerken, wenigstens solchen, die sich, wie z. B. Müntz's Arts à la Cour des papes, in Jedermanns Händen befinden, die genaue Angabe der angezogenen Stelle vollkommen genügt.

Eine besonders werthvolle Bereicherung gegen die bisherigen Nachschlagwerke bietet die Champeaux'sche Arbeit in einer Menge von Daten über französische Bronzearbeiter, insbesondere auch Glocken- und Geschützgiesser, die hier aus den Quellenurkunden zuerst zusammengestellt und verwerthet erscheinen. Ueberhaupt hat der Verfasser — woraus wir ihm nicht im mindesten einen Vorwurf zu machen beabsichtigen — seinen Landsleuten eine ganz ausnehmend sorgfältige Behandlung angedeihen lassen, ist aber dabei allerdings hier und da, vor allem bei einigen Zeitgenossen, in den Fehler verfallen, im Verhältniss zu den durch die Anlage seines Werkes gebotenen Schranken, etwas zu weitläufig zu werden, — so z. B. wenn er Barbedienne 9, den Caffieri 8, Cauvet 3, Christofle 6½, Coyzevox 4, Crozatier 4½ Seiten widmet, während sich Meister wie Giov. da Bologna auch nur mit 6, Andr. Briosco und Benv. Cellini mit kaum 2, Caradosso mit ½ Seite, Ammanati mit 17, Bandinelli mit 22 Zeilen begnügen müssen.

Wenn wir nun noch in Folgendem auf einige Versehen und Mängel, wie solche ja bei jedem ähnlichen Unternehmen unvermeidlich sind, im Einzelnen hinweisen, so geschieht dies in der alleinigen Absicht zu ihrer Richtigstellung, etwa in einem dem Werke anzuhängenden Nachtrag, unser bescheidenes Scherflein im Interesse der Sache beizutragen. Pag. 3 ist die Bezeichnung der Venusstatuette Adriano di Giov. de' Maestri's mit »Adriani« nach dem Katalog der vorjährigen Nürnberger Ausstellung fälschlich angegeben, dieselbe lautet vielmehr: Hadrianus me f. (s. Kunst u. Gewerbe, Jahrg. 1886, Heft 1). Pag. 4 sind der Glockengiesser Wilh. van Aerschodt, geb. 1819 in Löwen, der Erzgiesser Jehan Aert von Mastricht, zu Ende des 15. Jahrhunderts lebend, und der Bildhauer Bernh. Afinger, geb. 1813 zu Nürnberg, von dem auch Arbeiten in Bronze existiren, ausgeblieben. Die Reliefs Agost. di Duccio's am Dom zu Modena sind datirt 1442, sein Sterbejahr ist wahrscheinlich erst um 1498, nicht wie pag. 6 angegeben, schon 1481 anzusetzen. Pag. 15 ist Innoc. Albertini, Gehilfe Fr. Mocchi's bei der Herstellung der Reiterstandbilder der Farnese zu Piacenza ausgeblieben, ebendort auch die Mitarbeiterschaft Orazio Albrizio's an den genannten Werken anzuführen vergessen. Alessandro da Parma gehört, da er schon 1440 starb, an den Beginn, nicht wie pag. 16 angegeben, an das Ende des 15. Jahrhunderts. Pag. 19 sind von den Mitgliedern der Familie Algeier Hans Diepold, Hans und Valentin der jüngere nicht angeführt. Pag. 24 fehlt Andrea delle Caldiere, der für Donatello in Padua als Giesser thätig war. Pag. 25 ist Aless. Angeli, ein Ferraresischer Bildhauer des Quattrocento, von dem wir nur noch urkundliche Nachricht besitzen, ebendort Angelus v. Caserta, der die grösste der fünf Glocken des Doms zu Nola goss, und Hans Anger, der Verfertiger des Taufbeckens der

Kirche zu Stadthagen (1568) nicht angeführt. Pag. 30 fehlt der russische, lebende Bildhauer Antokolski, von dem mehrere Werke auch in Bronze existiren. Ebendort ist, unter Antonio di Cristoforo, das Datum der Errichtung der Reiterstatue Nicolaus III. zu Ferrara falsch (nämlich 1450 statt 1443) angegeben, und die Statue Borso v. Este's dem genannten Künstler, statt Nicc. Baroncelli zugeschrieben, welchem hinwieder fälschlich auch der von Ant. di Cristoforo ausgeführte Guss der Figur Nicolaus III. in dessen Reiterstandbild attribuirt wird. Pag. 31 fehlt der Sienesische Erzgiesser Ant. di Giacomo Ormanni, der 1497 das Gitter im Fussboden am Hochaltar des Domes und 1512 jenes der Thüren zur Libreria fertigte, wahrscheinlich auch mit Cozzarelli an den Bronzedecorationen des Pal. del Magnifico arbeitete. Pag. 32 ist Ant. di Giovanni, einer der Gehilfen Donatello's an den Arbeiten im Santo zu Padua (1444—49) als Schüler Andrea Riccio's (1470—1532) qualificirt, was, wie die Jahresdaten beweisen, ebensowenig möglich ist, als wenn statt Andrea, Antonio Riccio (rect. Bregno) gemeint sein sollte; da dieser erst 1498 stirbt, so kann ein schon 1444 thätiger Künstler kaum noch sein Schüler gewesen sein. Pag. 33 vermissen wir den Bildhauer Marc d'Arcis aus Toulouse, den Schöpfer eines Bronzestandbildes Ludwigs XIV. in Pau, sowie Gilles d'Ardenne, Ciseleur und Goldschmied aus Lüttich. Die ebendort der Familie Arfé zugeschriebenen 64 Heiligenbüsten im Escurial gehören vielmehr Juan de Arfé, dem letzten Gliede der aus Flandern in Spanien eingewanderten Goldschmiedefamilie an. Pag. 34 ist Arighi, der 1727 das Tabernakel für Monte Cassino fertigte — pag. 36 Arnoldus, der Meister des Erztaufbeckens in der Oberkirche zu Frankfurt a. O. vom Jahre 1376 ausgeblieben. Artusio di Pescina goss auch den Bronzealtar für S. Luca e Martino (p. 37).

Unter den Bronzearbeiten Tiz. Aspetti's sind (pag. 38) die zwei Reliefs am Altar des hl. Daniele im Dom zu Padua (1591), der Christus am Weihwasserbecken links vom Hauptportal im Santo (1603), das Relief des Martyriums des hl. Lorenzo in S. Trinità zu Florenz und die Büste Paolo Erizzo's im Museo Correr ausgeblieben. Pag. 47 ist unter den Inschriften der Bronzethür von St. Peter gerade die interessanteste, welche uns die Gehilfen Averulino's nennt, nicht mitgetheilt. Der pag. 52 aufgeführte Giesser M. Baier stammt nicht aus Nürnberg, sondern Riga; der richtige Name des Hamburger (nicht preussischen) Bildhauers Baker (pag. 54) lautet Peter Backert. Ebendort ist der Florentiner Erzgiesser Accorsio Baldi, der Schöpfer der Bronzestatue Sixtus V. in Fermo ausgeblieben. Unter den Arbeiten des amerikanischen Bildhauers Th. Ball ist die Reiterstatue Washington's in Boston und das Emancipationsdenkmal in Washington nicht angeführt. Pag. 57 ist Bandini (Giov. dell' Opera), als Mitarbeiter Giov. Bologna's an den Thüren des Domes von Pisa, nicht angeführt. Pag. 59 fehlt der florentiner Erzgiesser Jac. della Barba, pag. 69 der Ciseleur Nic. Fr. Barbier aus Namur (1768—1826). Bei Barisano de Trani (pag. 72) ist die Pforte der Kathedrale von Ravello fälschlich als mit seinem Namen bezeichnet angeführt, ausserdem dem Meister auch die Bronzethüren der Kirche zu Lavello zugeschrieben, — eine Angabe, die auf einer irrthümlichen Verwechslung Huillard-Bréholles' von Lavello mit Ravello beruht. Bei

Baroncelli (pag. 73) ist als Zeitpunkt der Ausführung der Statue Nicolaus III. das Jahr 1490, statt 1443 angegeben, und die Statuen der Heil. Georg und Maurelius ihm, statt seinem Sohne Giovanni und Schwiegersohn Domenico de Paris attribuirt. Die Vollendung und Aufstellung der beiden letzteren erfolgte 1466, nicht erst 1499. Pag. 81 ist Bartolomeo, einer der Gehilfen Donatello's an den Arbeiten zu Padua (vielleicht der gleichnamige Bruder Urbano's da Cortona, der auch bei denselben mitwirkte) nicht genannt. Die Angabe pag. 81, der Vater Lor. Ghiberti's habe mit diesem an den Reliefs des Sieneser Taufbrunnens mitgearbeitet, ist irrig, indem der Auftrag zu den letzteren erst 1417 erfolgte, während Bartoluccio di Michele schon 1406 gestorben war. Pag. 92 ist der Bildhauer Friedrich Beer aus Brünn, seit 1875 in Paris lebend, ausgeblieben (Bronzerelief Michelangelo's, Bronzebüste Munkacsy's), — ebenso pag. 94 der Paduaner Bart. Bellano (Vellano). Wenn dagegen pag. 96 Jacopo Bellini auf einige Entwürfe zu Grabmälern hin, die in dessen beiden Skizzenbüchern vorkommen, unter die »Bronzebilder« aufgenommen ist, so scheint uns dies entschieden zu weit gegangen. Pag. 97 ist der Pisaner Glockengiesser Bencivenni, der 1346—83 durch Arbeiten beglaubigt vorkommt, weggeblieben, ebenso pag. 98 der Wiener Bildhauer Jos. Benk und pag. 108 Giov. Bernardi da Castell Bolognese, der — ebenso wie es mit Val. Belli geschah — wegen der seinen Intaglios nachgebildeten Bronzeplaketten (z. B. der vom Adler geraubte Ganymed im Museo Correr) hätte aufgenommen werden sollen. Von den Bronzearbeiten Bernini's sind (pag. 110) die Büste Gregors XV. in der Villa Ludovisi, und zwei Büsten Innocenz X. in der Galerie Doria nicht aufgenommen.

Die Hildesheimer Erzarbeiten werden direct dem Bischof Bernward zugeschrieben, während sie wohl nur auf seine Anregung in den von ihm geleiteten Werkstätten entstanden. Die Inschrift der Thüre, erst ein Jahrhundert nach seinem Tode herrührend, besagt nur, dass er der Stifter der letzteren ist, nicht dass er sie gegossen, wie pag. 111 angegeben. Auch bedingt ja schon der ganz verschiedene Stil der Reliefs an der Domthüre und der Säule, dass beide Werke nicht Einem Meister angehören können. Pag. 114 ist der belgische Bildhauer Jules Bertin mit einer Bronzestatue »Trauer um Elsass« im Brüsseler Salon von 1880 ausgeblieben, pag. 115 bei Bertoldo di Giovanni das jetzt allgemein ihm attribuirte Relief einer mythologischen Schlacht im Bargello nicht angeführt. Pag. 115 fehlt Guis. Bertosi, der um 1720 die Statue Papst Alexanders VIII. auf dessen Grabmal in St. Peter goss; ebendort Fr. Bertozzi, ein Paduanischer Bildhauer und Giesser des 18. Jahrhunderts, von dessen Erzwerken jedoch keines mehr nachweisbar ist. Pag. 117 ist Rug. Bescapè, aus Mailand, der am Apostelaltar in St. Peter die Stuck- und Bronzedecorationen 1592—99 mit A. Buonvicino arbeitete, nicht angeführt, ebenso pag. 120 der Frankfurter Bronzegiesser Beyer, von dem u. A. die Reliefs am Guttenbergdenkmal Thorwaldsen's ausgeführt sind, und pag. 130 der Pariser Bildhauer Jules Blanchard, der mehrere Bronzewerke schuf. Pag. 128 hätte Vannoccio Biringucci nicht nur als Stückgiesser, sondern mehr noch als Verfasser der »Pirotechnia« (Venezia 1540), der vornehmsten Quelle für die Kenntniss der Gusstechnik der Renaissance, eine Stelle verdient. Pag. 136 ist der

in London lebende Wiener Bildhauer Joseph Böhm, von dem zahlreiche Bronzestatuen existiren, nicht aufgenommen. Der Meister, von dem der Entwurf des Neptunsbrunnens zu Bologna herrührt, heisst Tommaso (nicht Pietro) Lauretti; die badende Venus Giov. Bologna's (pag. 141) befindet sich nicht in Castello, sondern in der Villa Petraja, die Reliefs desselben Meisters aus der Capelle Grimaldi nicht in der Capelle, sondern in der Aula der Universität zu Genua; der Jupiter Pluvius der Villa Pratolino (pag. 144) wird ihm mit Unrecht zugeschrieben; die zwei Venusstatuetten im Bargello endlich sind blosse Repliken jener im Antikencabinet zu Wien. Unter den bekannteren Bronzearbeiten Giov. Bologna's ist der hl. Lucas an Orsanmichele nicht angeführt, ebenso pag. 146 bei Bonnanus die sehr wahrscheinlich von ihm gegossene Thüre des südlichen Querschiffs am Dom zu Pisa, während die Angabe, er hätte auch die Thüren des Doms zu Lucca gegossen, apokryph ist. Pag. 149 werden dem Bildhauer Buonsignore von Ferrara mit Unrecht die Modelle zu den ehemals über dem Hauptportal, jetzt am Hochaltar des Doms befindlichen vier Erzstatuen Baroncelli's und seiner Genossen zugeschrieben. Die Angabe bei Citadella: »1454 Mro. Buonsignore per tirare in ovra quattro figure di metallo« kann sich nur auf die Aufstellung der von Baroncelli bei seinem Tode (1453) vollendet hinterlassenen Figuren Christi, Mariä und Johannis, beziehen. Pag. 150 ist bei Buonvicino dessen Mitarbeiterschaft an der Decoration des Apostelaltars in St. Peter nicht angegeben.

Pag. 170 fehlt der Pariser Bildhauer Charles de Bourgeois (von ihm u. A. der Schlangenbeschwörer im Jardin des Plantes), pag. 171 sind bei J. Bousseau die Erzstatuen am Hauptaltar der Kathedrale von Rouen vergessen. Pag. 176 ist das Tabernakel (richtiger Ciborium) am Hochaltar des Mailänder Doms mit Unrecht dem Fr. Brambilla zugeschrieben; nur die Gussarbeiten daran sind von ihm, der ganze Aufbau, aus Kupfer getrieben, ein Werk A. Pelizzone's. Prospero Bresciano, gen. Scavezzi (pag. 177) der 1590 im Alter von 28 Jahren stirbt, gehört ins 16., nicht wie angegeben ins 17. Jahrhundert, Für die pag. 185 dem Andrea Briosco zugewiesenen vier Reliefs mit der Geschichte der Kreuzesfindung ist dessen Autorschaft nicht erwiesen. Dagegen fehlen ebendort in dem Verzeichniss seiner Bronzearbeiten die beiden Reliefs an den Chorwänden des Santo, die Reliefbüste Trombetta's an dessen Grabmal ebendort und das von Briosco vollendete Madonnenrelief Bellano's in S. Francesco. Fr. Briot lebte noch 1615 in Montbéliard. Ausser dem Werke, dem er seine Berühmtheit dankt, sind von ihm auch zwei Medaillen bekannt, bezeichnet mit F. Briot und F. B. Bruno di Ser Lapo Mazzei erhielt den Auftrag zur Fortführung des Bronzegitters an der Capella della Cintola in Prato nicht erst 1459, sondern schon 1444, Pasquino di Montepulciano jenen zur Vollendung desselben nicht zur selben Zeit, sondern erst 1461. Auch ist nicht erwiesen, dass die, ursprünglich (1438) dem Tommaso di Bartolommeo verdungene Arbeit ihm desshalb abgenommen worden wäre, weil er damit nicht zu Stande kam, denn 1446 wird ihm neuerdings der Auftrag für die Thüre des Tabernakels in derselben Capelle ertheilt. Die pag. 203 dem G. B. Busca zugeschriebenen Reliefs an den Kanzeln des Doms zu Mailand sind Arbeiten

A. Pelizzone's, die in der Capelle des Erzbischofs Giov. Bono einst vorhandenen Bronzewerke Busca's heute nicht mehr nachweisbar. Pag. 246 ist bei Danese Cattaneo dessen Bronzebüste des Laz. Buonamico, die von seinem Grab in S. Giovanni Verdara zu Padua nach Aufhebung des Klosters durch Schenkung in das Museum von Bassano, der Heimat Buonamico's gelangte, anzuführen vergessen. Von Giov. Cavino rührten auch die pag. 255 nicht erwähnten zwei Bronzemedaillons Fracastoro's und Navagero's bei Porta San Benedetto in Padua her. Pag. 260 fehlt Bern. di Bart. Cennini, der Bildner eines der Reliefs am Dossale von S. Giovanni und Gehilfe Ghiberti's an dessen zweiter Thüre. Bern. Ciuffagni (pag. 300) kommt erst im zweiten Vertrag von 1407, nicht schon im ersten von 1403 als Gehilfe Ghiberti's an dessen erster Thür vor. Pap. 322 endlich hätte Giov. delle Corniuole als wahrscheinlicher Schöpfer der mit JO. F. F. bezeichneten Plaketten (z. B. das Parisurtheil im Museo Correr) aufgenommen zu werden verdient. *C. v. Fabriczy.*

Kirchliche Holzschnitzwerke. 16 Tafeln Abbildungen aus der mittelalterlichen Sammlung zu Basel. Lichtdruck von E. Bossert, Basel. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Dr. **Albert Burckhardt,** Conservator der mittelalterlichen Sammlung. Basel, C. Detloff's Buchhandlung 1886. IV—8 Seiten Text in Fol. Preis: fr. 7. 50.

Die Publication, der die nachfolgenden Zeilen gewidmet sind, ist eine Gelegenheitsveröffentlichung, welche der historischen und antiquarischen Gesellschaft in Basel zur Feier ihres 50jährigen Bestehens [1]) vom Vorstande der mittelalterlichen Sammlung überreicht wurde. Es war ein glücklicher Gedanke, aus dem reichhaltigen Besitzthume dieses Museums wieder einmal eine Auswahl zu treffen, um auch die Ausländer auf die Schätze hinzuweisen, die, ehemals in den schweizerischen und allemannischen Landen zerstreut, nunmehr vor der Habgier der Sportsmänner sichergestellt und unter ein schützendes Dach gebracht sind. Wie sehr es bei uns die höchste Zeit ist, dem Lande zu retten, was noch von künstlerisch und antiquarisch bedeutenden Gegenständen vorhanden, hat ja die Auction Bürki traurigen Angedenkens zur Genüge dargethan.

Sämmtliche Werke, welche hier in gutgelungener Abbildung vorliegen, stammen aus dem Schluss des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Die beiden ersten Blätter geben einen Flügelaltar in drei Abtheilungen wieder, der ehemals in der Begräbnisscapelle der Kirche zu Baden im Canton Aargau aufgestellt war; die dritte Tafel, die Reproduction einer noch rohen Arbeit, macht uns mit dem Mittelstück eines Altars bekannt, der aus Meggen in Luzern stammt. Eine prächtige Charakteristik liegt in den Köpfen Marias und der Jünger auf der Predella eines Christusaltares von unbekannter Herkunft, den der Herausgeber der unterfränkischen Schule einreiht, während er die Steinigung des Stephanus (Taf. 5) von einem Altar aus St. Urban (Luzern) wieder, und wohl mit Recht, als schweizerisches Product hinstellt. Die folgenden Blätter

[1]) Vgl. M. v. K. in den »Kl. Nachrichten« des Anz. f. schweiz. Alterthumskunde von 1886. S. 353—354.

vergegenwärtigen uns die Heiligen Blasius und Antonius, zwei Gestalten, welche einst einem Altar des Klosters St. Blasien angehörten und die, zusammen mit der Handwaschung des Pilatus (Taf. 8), einem Stationsbilde aus Chur schwäbischen Ursprunges, zum Besten zu zählen sind, was Burckhardt uns bietet. Die Reliefs auf Taf. 9, 10 u. 11 befanden sich ursprünglich im Luzernischen, in der Kirche zu Grosswangen und in Beromünster, und stellen Scenen aus dem Leben Jesu — die Geburt Christi, Christus vor dem Hohenpriester — sowie die Einzelfiguren Karls des Grossen und der Maria Magdalena dar; Taf. 12 vervielfältigt den Sockel eines verschollenen Altarbildes, auf dem Christus und die zwölf Apostel geschnitzt sind; Tafel 13 bis 16 endlich rühren von einem Altar der mittleren Schweiz her, welcher der Jungfrau Maria geweiht war. Die vier Bilder wurden von der mittelalterlichen Sammlung zu Anfang des Jahres 1886 erworben und sind vorzüglich erhalten; sowohl auf der Verkündigung und der Geburt Christi als auch auf der Anbetung der Magier und dem Tode Mariä bemerkt man noch deutlich die Spuren der einstigen Bemalung und Vergoldung. Auch hier ist also der Beweis erbracht, wie die Bildhauerkunst in den Zeiten, da sie populär war und in organischem Zusammenhange mit den Bedürfnissen des Volkes stand, unentwegt an dem polychromen Principe festhielt.

Zum Text, der kurz das Wissenswerthe über die in Lichtdruck mitgetheilten Kunstgegenstände giebt, habe ich nur eine einzige Bemerkung zu machen. Seite 2 sagt der Verfasser, dass der hl. Jodocus (cf. Taf. 1) an seiner Eremitenkleidung zu erkennen sei. Dieselbe ist jedoch, da er sie mit andern Einsiedlern gemein hat, durchaus nicht charakteristisch für ihn allein. St. Jodocus hat als Heiliger von fürstlichem Range die Krone zu seinen Füssen, der er entsagte, um die Tonsur zu wählen. So stellt ihn auch der anonyme Holzschnitzer des Baseler Altarwerkes dar. Man kann nicht genau genug sein in der Bestimmung der katholischen Heiligen, die ja den Nichtfachmännern, besonders in unseren protestantischen Gegenden, fremder sind als die Götter des alten Griechenlands!

Gerne geben wir uns der Hoffnung hin, dass dem soeben besprochenen Werke in nicht allzu ferner Zeit eine ähnliche Mittheilung aus der mittelalterlichen Sammlung Basels folgen möge. Verfügt dieselbe auch nicht gerade über Schätze allerersten Ranges, so ist sie doch immerhin reich an Objecten, die allgemein kunstgeschichtliche Bedeutung haben und werth sind, vervielfältigt zu werden [2]). In der Waffenhalle, unter den Zimmervertäferungen und Glasscheiben, in der Sammlung von Küchen- und Wirthschaftsgeräthen, besonders aber in der keramischen Abtheilung und unter den musikalischen Instrumenten ist noch manches Stück, welches auch weiteren Kreisen Interesse bieten würde.

Carl Brun.

---

[2]) Verdienstlich sind auch die aus der mittelalterlichen Sammlung geschöpften Heyne-Bubeck'schen Publicationen: »Die Kunst im Hause«. Basel 1881 u. 1883.

Scoltura italiana antica e moderna. Statuaria e scoltura ornamentale con note sulle arti minori che si riferiscono alla scoltura. Dell' architetto **Alfredo Melani,** Prof. nella scuola superiore d'arte applicata all' industria in Milano. Con 56 tavole e 26 figure intercalate nel testo. Manuali Hoepli. Serie artistica 3. 4. Editore-libraio: Ulrico Hoepli. Milano, Napoli, Pisa 1885. Prezzo lire 4. Pagine XVIII. — 196.

Es ist wahrlich keine leichte Aufgabe, die Geschichte der Bildhauerkunst in Italien von ihren frühesten Anfängen an bis hinauf zu unserer Zeit in ein einziges Bändchen von nicht einmal 200 Seiten zusammenzudrängen. Die vorliegenden Materialien sind so zahlreich, dass es fast unmöglich scheint, sie in so enggemessenem Raume zu verarbeiten. Auch hätte der Autor besser gethan, den Stoff, ähnlich wie in seinem Werke über die Geschichte der italienischen Architektur auf zwei scharf von einander getrennte Bücher zu vertheilen. Eine solche Eintheilung ergiebt sich ja ganz von selbst. Die antike römische Kunst bildet ein Capitel für sich und kann, da sie an die hellenische anknüpft, mit dieser im organischen Zusammenhange betrachtet werden, die neuere Kunstblüthe Italiens dagegen, in ihrer Erscheinung wesentlich bestimmt durch das Christenthum, erfordert als einheitliches Ganzes kategorisch ihren eigenen Rahmen. Es sei somit an dieser Stelle der Wunsch ausgesprochen, der Verfasser möge bei einer vermehrten und verbesserten Auflage seines Buches die ersten 70 Seiten loslösen und auf eine etwas breitere Basis stellen.

In den vier ersten Capiteln schildert uns Melani die nur wenig ästhetisches Interesse bietenden sculpturalen Leistungen der primitiven italischen Völkerschaften, den bedeutenden Aufschwung, welchen die Sculptur unter den alten Etruskern nahm, sowie die Entwicklung der Bildhauerkunst in der gräco-italischen und eigentlich römischen Periode. Ein sorgsam ausgearbeitetes sich auch auf die Unterabtheilungen des Textes erstreckendes Inhaltsverzeichniss, der Index für die zahlreichen Illustrationen und Tafeln und die Aufzählung der benutzten Bücher erleichtert wesentlich den Gebrauch des Werkes. Die zweite Hälfte, aus 5 Capiteln bestehend, behandelt die christliche Bildhauerkunst. Auf die frühchristliche fallen etwa nur 30 Seiten, die Renaissance nimmt selbstverständlich den grössten Theil des Buches in Anspruch. Zuerst wird der Leser mit den Bestrebungen der Bildhauerschule von Pisa bekannt gemacht, sodann in die Kunst Donatello's und Michelangelo's eingeführt, und schliesslich mit einem kurzen Ueberblick über die Fortentwicklung der italienischen Sculptur seit Canova vom Schriftsteller entlassen.

Denjenigen Theil des Buches, welcher das alte Rom betrifft, mögen die Archäologen untersuchen, ohne Zweifel wird manches in demselben, nach seither erschienenen Publicationen — ich nenne z. B. das in Bologna herausgekommene, die Etruskerfrage behandelnde Werk von E. Brizio — zu ändern sein; uns liegt es ob, den zweiten Theil etwas eingehender zu prüfen. Im Grossen und Ganzen kann man sich mit der Darstellung Melani's, die übrigens nicht den Anspruch erhebt, Neues zu bringen, einverstanden erklären, im Einzelnen hingegen mögen Zweifel und hie und da Einwendungen erlaubt sein. Unbegreiflich ist mir, wie der Autor in dèm Streite über den Geburtsort des Niccolo Pisano schwanken kann. Schon Vasari wies in seiner Vita — Melani

druckt die Stelle Seite 102—103 ab — auf den Zusammenhang der Kunst Niccolo's mit den Antiken im Campo Santo zu Pisa hin, und in neuerer Zeit hat sich dieser Zusammenhang an der Hand von ganz bestimmten Monumenten auf das Schlagendste bestätigt. Es ist somit kein triftiger Grund mehr vorhanden, anzunehmen, dass Niccolo das Antikisiren in seiner Kunst von Süditalien herholte, seine Heimath war offenbar ein in Toscana gelegenes Agulia. So ist das in dem oft citirten Documente vorkommende Wort »de Aqulia«, wie ich mit Melanesi annehme, zu verstehen. Die Charakteristik des grossen Meisters von Pisa ist bei Melani zu skizzenhaft. Sätze wie »es würde von Interesse sein, etwas ausführlich über Dieses oder Jenes zu sprechen, aber wie ist das hier möglich«, (S. 34, 143) bieten dem Leser keinen Ersatz. An ihrer Stelle hätte er lieber mehr über das antike Element in den Compositionen der Kanzel des Baptisteriums, über die genrehaften Züge derselben vernommen, und wäre er dem Sohne Niccolo's, Giovanni Pisano, lieber etwas näher getreten. Giovanni, in dem die Fehler des Vaters sich noch potenziren, dessen Werke oft an Ueberfüllung leiden, darf als Bildhauer nicht überschätzt werden. Endlich hätte der Autor, wie er dies bei Niccolo und Andrea Pisano (S. 111) gethan, auch bei Niccolo und Giotto kurz den Gegensatz berühren sollen, in welchem die Kunst beider zu einander steht. Während Niccolo Pisano vorwiegend durch das Studium der Antike bedingt wurde, knüpfte Giotto mit vollem Bewusstsein an die Natur an. Die zwei Männer gingen nicht von den gleichen Prämissen aus, sie standen nicht, wie vielfach gemeint wird, auf ein und derselben Basis.

Zu Capitel 7 nur eine Bemerkung. Sehr sympatisch berührt die Wärme, mit der Melani von den verschiedenen Künstlercharakteren spricht. Mit der gleichen Bewunderung verweilt er vor den Werken der mailändischen und venetianischen wie der toscanischen Schule. Gewiss hat der Historiker dahin zu streben, den Erscheinungen in ihrer typischen Mannigfaltigkeit gerecht zu werden (cf. S. 173), aber es soll ihm dieses Streben nicht daran hindern, vom Standpunkte seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses aus diesem oder jenem Künstler den Vorzug zu geben und als nachahmenswerth hinzustellen. So werden wir Donatello, schon als Vorgänger des Michelangelo — Letzterer hat Jenem ganze Figuren nachempfunden, sein Gottvater in der Sixtinischen Capelle z. B. gemahnt lebhaft an eine Gestalt auf der Broncethür von San Lorenzo — entschieden über Ghiberti setzen. Der Reliefstil Ghiberti's, wie er uns an der zweiten Broncethür des Florentiner Baptisteriums entgegentritt, ist zu malerisch. Diese Compositionen mit ihren perspectivischen Hintergründen würden wir lieber al Fresco an der Wand irgend eines Campo santo schauen. In ihnen überschreitet der Bildner die ihm von seiner Kunst gezogenen Grenzen. In unserer Zeit aber, wo die unter den Ausübenden herrschende Verwirrung eine so bodenlose ist, wo man Künstler rühmen hört, wenn sie ihrem Instrumente Töne entlocken, welche der Natur desselben widerstreiten, ist es die Pflicht des Lehrers, gerade an einem so berühmten Beispiel wie Ghiberti, seinen Schülern die rechte Bahn zu weisen. *Carl Brun.*

Malerei.

Julius Schnorr von Carolsfeld: Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Gotha, Perthes, 1886. 8°.

Diese pietätvoll von dem Sohne des Briefschreibers, Dr. Franz S. v. C. in Dresden besorgte Ausgabe, welche mit einem feingezeichneten Selbstporträt Schnorr's aus den Jahren 1819 oder 20 geziert ist, bildet einen höchst wichtigen Beitrag zur Kenntniss jener Jahre, da sich in Rom ein neuer Aufschwung der deutschen Kunst vorbereitete. Von einem feingebildeten mitten in der Bewegung stehenden Geist wird in regelmässigen, vorwiegend an den Vater und an Quandt, dann aber auch an andere Familienglieder und Bekannte gerichteten Briefen Nachricht gegeben über den Stand der Dinge. Zugleich fesselt der Briefschreiber durch den Schwung seiner Gedanken, denen er vornehmsten Ausdruck zu geben weiss, wie durch den gesunden Humor, welchen er namentlich in Briefen an Frauen entfaltet. Man blickt in eine reine, von strenger Pflichterfüllung getragene Künstlerexistenz, welche sich von dem Grunde eines durch Bande der Liebe fest gefügten Familienlebens abhebt.

Von zielbewusstem Streben erfüllt hatte der 23jährige Schnorr im November 1816 den italienischen Boden betreten. Hier fand er gleich in Florenz einen Lehrmeister, wie er sich keinen besseren für die Einführung in die altitalienische Kunst wünschen konnte: Rumohr, dessen Wohnung er eine Zeit lang theilte. Doch trieb es ihn vorwärts nach Rom, wo die deutschen Künstler, welche die Frescotechnik zu neuem Leben erweckt hatten, eine herrschende Rolle zu spielen begannen. Damals gerade wurden, wie Schnorr berichtet, Overbeck, Cornelius, Wilh. Schadow und Phil. Veit seitens des Kirchenstaats aufgefordert, nach Wahl in den Sälen des Vaticanischen Museums al fresco zu malen, auf welchen Vorschlag jedoch nur Veit eingehen konnte, da die Anderen bereits durch die Aufträge des Marchese Massimi für sein Casino gebunden waren; damals hatte auch Rumohr angeregt, dass dem Lübecker Overbeck seitens seiner Vaterstadt die Darstellung der vorzüglichsten Begebenheiten aus deren Geschichte, ja aus der des Hansabundes überhaupt, übertragen werde, was jedoch gleichfalls nicht zur Ausführung kam. Schnorr fühlte sich gleich heimisch in dem dortigen Treiben. Er schreibt: Wenn man den innerlichen Zusammenhang der Dinge betrachtet, meine ich fast, man müsse Rom zu Deutschland rechnen, sind wir auch nur hundert, und jene hunderttausende, das eigentliche wahre Rom gehört doch uns. Besonders seit der letzten Zeit (1818), wo der Kronprinz (von Bayern) da war, fühlten wir uns recht; wäre es auf uns angekommen, wir hätten den Prinzen zum König von Rom gemacht und die Italiener zum Tempel hinaus gejagt. Und ein anderes Mal: Rom musste sein, wenn in unserem Vaterland ein besserer Geist in der Kunst gemein werden sollte. Denn vorläufig gebe es noch kein deutsches Rom, »wie es wohl Köln einst gewesen sein mag«. Wohl gesteht er ein, dass das Publicum sich gegen die neuen Productionen sträube und die Künstler, zum Kampf für ihre Ideale genöthigt, mit der Gegenwart zerfallen seien; auch seien, wie es bei jeder gewaltigen Veränderung kaum fehlen könne, die Kräfte, denen nun

auf einmal andere Verrichtungen angewiesen seien, mehr oder weniger aus dem Gleichgewicht gekommen; aber: der liebe Gott, der will ja sichtbarlich, dass es wieder gute Maler gebe, so wird er auch machen, dass sie leben können. Unter solchen Verhältnissen war die deutsche Malerkolonie auf engstes Zusammenhalten angewiesen. Der Deutsche, heisst es, sei nie deutscher gewesen als dort. Auch die neue deutsche Kleidung bildete ein Bindungsmittel; sie sei so schön, dass sie wirklich alle schön und deutsch darin aussähen.

Bereits im Sommer 1818 wurde Schnorr vom Marchese Massimi aufgefordert, sich an dem grossen Freskencyklus in dessen Casino zu betheiligen; die Illustrirung des Ariost sollte er übernehmen, eine Arbeit von drei Jahren, für die er im Ganzen 2250 Thaler bekommen sollte. Ihn freute dieser Auftrag u. A. auch deshalb, weil er meinte, dass wenn ihm das Werk gelänge er wohl einiges beitragen könnte, um den Credit der protestantischen Maler aufrecht zu erhalten, von denen die katholischen behaupteten, dass ihnen zur wahren Kunst die Weihe fehle. Nachdem er im folgenden Sommer infolge mehrfach wiederholter Fieberanfälle nahe daran gewesen, die Arbeit und überhaupt Italien aufzugeben, kam doch Alles wieder ins Geleis, und nun begann in Rom, wo er zusammen mit Rehbenitz im Palazzo Caffarelli, der auch Bunsen beherbergte, wohnte, ein arbeitsam-stilles Leben, welches durch folgenden Ausspruch vortrefflich charakterisirt wird: Zwar ist Arbeit und Mühe erst mit dem Fluche auf die Welt gekommen; doch wie der Mensch nun einmal ist, kann er am besten den Fluch durch Arbeit bekämpfen. Irgendwo findet jeder eine Lücke, wo er sich hinzustellen hat, und nun — das Schwert aus der Scheide und rüstig drauf los. Da schmeckt das Brot und da kommt Friede ins Herz, den man hinter der Front vergeblich sucht.

Die ganze Schaar der strebenden Künstler dieser Zeit zieht allmählich am Auge vorüber; ausser den Genannten der Bildhauer Konrad Eberhard, Karl Begas, Eggers, Heinr. Hess, Horny, Koch, Maydel, Näcke, Reinhart, die Riepenhausens, Rohden, Thorwaldsen und viele Andere, über die das sorgfältig gearbeitete Register, welchem kurze Lebensdaten beigegeben sind, gut orientirt. Von Ludwig Richter heisst es, er sei der liebenswürdigste Mensch, ein Mensch, in dessen Nähe es einem durchaus wohl werden muss. Werthvoll sind besonders auch die Nachrichten über einige der um diese Zeit jung verstorbenen Künstler, denen gewiss ein weit höherer Aufschwung der deutschen Landschaftsmalerei zu verdanken gewesen wäre, wenn sie länger am Leben geblieben wären. Es sind Heinr. Reinhold († Anfang 1825), Aug. Heinrich († auf der Reise nach Italien in Innsbruck) und besonders Karl Phil. Fohr († 1818), von dem gesagt wird: F. war eines der ausgezeichnetsten Talente, die in unserer Zeit für die Malerei geboren wurden. Da er erst 21 Jahre alt war, als er starb, so hätte er etwas sehr Bedeutendes werden können; ein Maler, wie er nur zu wünschen gewesen wäre. Auch der 1822 verstorbene Bildhauer Rud. Schadow ist hier zu erwähnen. Vor Allem sind die Namen der beiden Olivier, besonders des älteren, Ferdinand, die einen so anspornenden Einfluss auf den ihnen in Liebe verbundenen Schnorr ausübten, aufs Engste mit dem Gang des Berichts verflochten. Als Kunstmäcene treten der Neuen-

burger Domherr v. Ampach und Wolf Graf Baudissin hervor, namentlich aber der enthusiastisch veranlagte Quandt, der unseren Künstler jahrelang aufs Uneigennützigste unterstützte. Das Verhältniss zwischen diesen Beiden, der Freimuth, mit dem der Künstler seine Ueberzeugungen, oft in hartem Kampf, dem Freund und Berather gegenüber vertrat und dessen Hilfe immer wieder in Anspruch nahm, eingestehend, dass er keine andere Bürgschaft zu bieten habe, als sein unerschütterliches Vertrauen in die Zukunft: das Alles stellt sich in einer Weise vor unseren Blicken dar, dass wir für beide Männer nur die wahrste Hochachtung gewinnen können.

In die zweite Hälfte seines römischen Aufenthalts fallen die Bemühungen, das Bildniss der schönen Albanesin Vittoria Cardoni, die im Ganzen 44 Mal gemalt worden sein soll, festzuhalten (1822); der durch Klenze vermittelte Auftrag des Kronprinzen von Bayern, Fresken aus der Odyssee für ein Wohnhaus zu entwerfen (1823/24); vor Allem die Bibelbilder, die er 1824 in einem Compositionsvereine begonnen, als Werke seiner Mussestunden und -Tage gelegentlich verkaufte (zu 3 Louisd'or das Blatt), jedoch nicht ohne vorher Durchzeichnungen von denselben genommen zu haben, da ihm bald bereits die Idee gekommen war, die Blätter später einmal stechen zu lassen. Das echt patriarchalische Leben, welches sich noch in Italien in Fülle erhalten hatte, half ihm nach seinem eigenen Geständniss wesentlich dabei. Am leichtesten wurden ihm die Compositionen, welche die Riesen des Cinquecento ganz übergangen hatten. 1826 hatte er sich bereits, nachdem die ersten Blätter ohne bestimmte Ordnung entworfen worden waren, ein vollständiges Verzeichniss derjenigen Compositionen angelegt, die er für die Bibel machen wollte. Zum Schluss dieses Zeitraumes, da er sich mehr und mehr vereinsamt in Rom fühlte, machte er die Wahrnehmung, dass er, der ehemals in sich mehr romantischen Geist entdeckt zu haben glaubte, als in Overbeck, nunmehr diesem Gedankenkreise immer fremd und fremder zu werden begann, während das Interesse für die allereinfachsten Gegenstände der Urwelt, wie das Alte Testament und Homer sie uns zeigen, bei ihm immer lebendiger werde.

Mit der Berufung nach München und seiner Verlobung mit Maria Heller, der Stieftochter Ferd. Olivier's, schliesst diese reichhaltige Briefsammlung.

W. v. S.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Die erste Jahrespublication der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft.

Von allen Freunden des älteren Kupferstichs längst mit Spannung erwartet, ist endlich nach langen Vorbereitungen, Ankündigungen und Verheissungen die erste Jahrespublication der Internationalen chalkographischen Gesellschaft erschienen, und damit einem bei der stetig fortschreitenden Entwickelung der modernen Reproductionsverfahren von Seiten der Forschung tiefgefühlten Bedürfniss abgeholfen worden. Es fehlt in allen öffentlichen Cabinetten, und zwar ausnahmslos in allen am nothwendigsten Ver-

gleichsmaterial zu einer gedeihlichen Förderung unserer Kenntnisse vom Anfange des Kunstdruckes diesseits wie jenseits der Alpen. Die spärlichen Reste einer Kunst, welche ihr Wesen mit einem der vergänglichsten Stoffe: dem Papier, unzertrennlich verband, sind durch den launischen Wind des Zufalls hierhin und dorthin verstreut, das Meiste — darüber darf man sich keiner Täuschung hingeben — ist zu Grunde gegangen. Und soll nun der Ikonograph aus den zusammenhanglosen Blättern und Blättchen der mitunter weit von einander entfernten öffentlichen Cabinette sich mühsam ein Bild der gesammten Production jener Zeit zusammensuchen, so fehlt es ihm an allen Ecken und Enden am unentbehrlichsten Vergleichsmaterial. Das Studium der Gemäldesammlungen wird seit Decennien durch eine Fülle von Publicationen der verschiedensten Galeriewerke in Photographieen oder anderen Reproductionsverfahren erleichtert; ein Gleiches gilt von den Handzeichnungen, die durch Braun in Dornach in ungezählter Menge vervielfältigt wurden. Nur der Kupferstich erfreute sich bisher nicht des Vorzuges, einer Reproduction in grösserem Massstabe würdig befunden zu werden. Einzelne Unternehmungen wie Ottley's »Collection«, Brulliot's »Copies photographiques« und Rothbart's »Facsimiles« aus dem Münchener Cabinet, Gutekunst's »Perlen mittelalterlicher Kunst« und »Die Kunst für Alle«, Boland's Nachstiche der Seltenheiten des Amsterdamer Cabinets, die »Prints and Drawings in the British Museum« oder Amand-Durand's Heliogravüren gelangten mannigfacher Mängel wegen nicht zu der erwünschten Verbreitung und sind auch heut noch für die Forschung mehr oder minder unbrauchbar: Ottley und Boland, weil ihre Reproductionen keine mechanischen waren, Amand-Durand, weil seine Blätter zu stark von Künstlerhand überarbeitet wurden und die Möglichkeit eines zuverlässigen Vergleichens von vornherein ausschlossen. Dazu gesellte sich bei mehreren der angeführten Publicationen noch ein weiterer Uebelstand, nämlich die Planlosigkeit in der Wahl der zu reproducirenden Blätter. Nahm schon keiner der Herausgeber — von falschem Localpatriotismus geleitet — auf die Veröffentlichungen der Anderen Rücksicht, so dass er bereits Publicirtes von Neuem brachte, so nahmen Einige, wie Rothbart und der Herausgeber der »Prints and Drawings in the British Museum« sogar eine ganze Reihe von Stichen Schongauers in ihre Sammelwerke auf, obgleich die Blätter des Colmarer Meisters mit wenigen Ausnahmen durchaus nicht zu den Seltenheiten gehören, und eine Gesammtausgabe seines ganzen Werkes von Amand-Durand sie längst zum Gemeingut Aller, die sich dafür interessiren, gemacht hat. Man mag hier einwenden, dass die aussergewöhnliche Qualität des Abdruckes der Münchener und Londoner Blätter auch die Reproduction der einzelnen Exemplare rechtfertige. Davon kann aber nicht die Rede sein, denn der Lichtdruck ist eine viel zu mangelhafte Reproduction, um mehr als die Composition und die Aeusserlichkeiten der Technik wiederzugeben. Von der Schönheit und Kraft des Originalabdrucks giebt er entfernt keine Vorstellung.

Ueberhaupt war die deutlich ausgesprochene Tendenz der meisten derartigen Publicationen, die Schätze dieser oder jener Sammlung in vortheilhaftestem Licht zu zeigen, aber durchaus nicht der weit höhere und edlere,

der wissenschaftlichen Forschung zu dienen. — So stand der Ikonograph nach wie vor in hundert Fällen rathlos den spärlichen Denkmalen aus der Kindheit des Kupferstichs gegenüber, fand hier ein einzelnes Blatt aus einer Passionsfolge, dort vielleicht ein anderes aus derselben, ohne wegen der zwischen beiden liegenden Differenz von Raum und Zeit ihre Zusammengehörigkeit zu erkennen; entdeckte in Paris eine interessante Copie, deren Vorbild vielleicht in Wien verborgen lag, oder nahm einen professionsmässigen Copisten für einen originalen Meister, weil eben immer und überall das Vergleichsmaterial fehlte. Von der unsagbaren Verwirrung, welche in dieser Beziehung beispielsweise in Passavant's Peintre-Graveur herrscht, kann sich eben eine annähernde Vorstellung nur machen, wer selbst auf ähnlichen Gebieten gearbeitet hat.

Diese mehr allgemeinen Bemerkungen hielt ich für nöthig vorauszuschicken, um die Dringlichkeit einer gründlichen und planmässigen Beseitigung der gekennzeichneten Missstände darzuthun. Die Internationale chalkographische Gesellschaft hat sich laut ihren Statuten das rühmliche Ziel gesetzt, »zur Förderung des Studiums der Geschichte des Kupferstichs in seinen Anfängen die Herausgabe getreuer Nachbildungen der seltensten und interessantesten Stiche des 15. und 16. Jahrhunderts aller Schulen zu veranlassen. Die Nachbildungen sollen durch möglichst vollkommene mechanische Verfahrungsarten hergestellt werden«. — In wie weit es der Gesellschaft gelungen ist, mit ihrer ersten Jahrespublication dieser grossen Aufgabe gerecht zu werden, ohne in die oben gerügten Fehler und Mängel der älteren Reproductionswerke zu verfallen, soll hier des Näheren erörtert werden.

Die äussere Ausstattung des neuen Werkes entspricht allen Anforderungen, die unser verwöhntes Auge in der Zeit des wiederentdeckten Pergaments und Büttenpapieres an derartige Publicationen zu stellen gewohnt ist. Ja es will mir scheinen, als ginge sie sogar hierin über das Maass des Gebotenen, ja selbst des Wünschenswerthen hinaus. Die Scheidung in zwei Formate war gewiss nicht zu vermeiden, wollte man nicht eine Reihe wichtiger Blätter von vornherein nur um ihrer Grösse willen von der Publication ausschliessen. Dass man aber die verhältnissmässig kleinen italienischen Sibyllen einzeln mit mehr als handbreiten Papierrändern versehen hat, während ihrer zwei bequem neben einander auf einem Querblatt Platz gehabt hätten, scheint mir mehr in einem überflüssigen englischen Sport begründet, als dem Zweck der leichten Benutzbarkeit zu entsprechen. Beim praktischen Gebrauch der Heliogravüren sind die breiten weissen Papierflächen, die sich zwischen die zu vergleichenden Stiche schieben, entschieden hinderlich. Um den leidigen Tadel hier gleich Eingangs abzuthun, denn es giebt, Gott sei Dank genug an der trefflichen Publication zu loben, will ich hier eines anderen Uebelstandes kurz erwähnen. Die Gesellschaft lässt ihr Papier eigens mit einem 9 cm, bei den grossen Blättern sogar 18 cm hohen Wasserzeichen in Holland anfertigen. Diese Vorsicht verdient in Anbetracht des weitgehenden Unfugs, der von Betrügern mit anderen Heliogravüren getrieben wurde und noch getrieben wird, alles Lob, denn das Wasserzeichen lässt sich nicht wie der kleine rothe Stempel von Amand-Durand einfach ausradiren. Aber das Papier hat einen anderen Fehler: es ist zu dünn.

Wer die Blätter häufiger durchsieht, oder sie gar zu Zwecken des Vergleiches wechselnd aus ihrer schützenden Mappe nimmt, wird sehr bald die Spuren des Gebrauches an zahllosen Brüchen und Knickfalten gewahr werden. Ein starker, widerstandsfähiger Carton, wie er zu Lichtdrucken verwendet wird, wäre daher sicher besser am Platze gewesen, als das weiche, für jede Berührung empfindliche Büttenpapier, und es hätte nichts geschadet, wenn die Blätter auch äusserlich nur als *das* erscheinen wollten, was sie thatsächlich sind — als *Reproductionen*.

Die Wiedergabe der Originale ist eine ganz vorzügliche und übertrifft sicherlich Alles, was bisher auf diesem Gebiet der Reproduction geleistet worden. Ich denke dabei nicht etwa an die Heliogravüren von Amand-Durand, denn diese sind, wie oben erwähnt, ganz willkürlich und von verständnissloser Hand mit dem Grabstichel retouchirt, werden also an Genauigkeit von jedem Lichtdruck übertroffen, sondern an einige englische Publicationen, z. B. jene des Monte Sancto di Dio, der Divina Commedia und der Triumphe des Petrarca von G. W. Reid (London, 1884) und selbst die bisherigen Leistungen der Reichsdruckerei, deren Heliogravüren nach Schongauer in der Ausgabe von Janitsch und Lichtwarck immer noch an einer gewissen Härte leiden. Hier sind alle Feinheiten des Drucks und des Farbentones der jeweiligen Vorbilder berücksichtigt und mitunter sogar die Qualität des Abdrucks mit einer geradezu beängstigenden Genauigkeit wiedergegeben. In dieser Hinsicht ist gleich das erste Blatt, der von Lippmann bereits im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen publicirte italienische Hosenkampf, ein wahres Meisterwerk der Reproduction. Die Heliogravüre giebt nicht nur die etwas verschwommene Wirkung des von der bereits stark abgenutzten Platte gezogenen Abdrucks wieder, sondern auch den grünlichen Schimmer der Druckfarbe. Die Reichsdruckerei, aus welcher die Reproductionen grösstentheils stammen, hat hier wohl das *denkbar Mögliche* erreicht.

Die Lieferung enthält 22 Blatt, in Anbetracht des mässigen Preises eine stattliche Anzahl, aber im Vergleich zu der grossen Menge noch nirgends reproducirter Denkmale des älteren Kupferstichs immer noch recht wenig. Man hätte darum gerade bei der ersten Lieferung, wie mich bedünkt, ein wenig mehr Rücksicht auf solche Blätter nehmen sollen, von denen bisher keinerlei Abbildungen existirten. Publicirt in besseren oder schlechteren Nachbildungen sind meines Wissens die Nummern: 1, 2, 3.2, 3.4, 3.7, 3.11, 5, 6, 8 und 9, also fast die Hälfte aller Blätter. Das wäre vielleicht zu vermeiden gewesen, doch wollen wir darum nicht mit der Gesellschaft rechten. Ein in drei Sprachen abgefasster Text dient zur Erläuterung der Tafeln, und wir wollen an der Hand desselben die einzelnen Blätter einer näheren Betrachtung unterziehen, in der Hoffnung, auf diese Weise am besten eine ungefähre Uebersicht des Inhalts der reichen Publication zu geben.

Den Anfang macht, wie erwähnt, der unbekannte Florentinische Kupferstecher des Hosenkampfes in der Hof- und Staatsbibliothek zu München, von Lippmann im Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen Bd. VII. p. 73 ausführlich beschrieben. Es folgt Nr. 2: ein Blatt der sogenannten »Otto-Teller«,

B. XIII. 146. 11. P. V. 37. 78 aus der Sammlung E. Rothschild zu Paris. Der Text giebt gewissenhaft an, dass die Nachbildung nicht völlig die Grössenverhältnisse des Originals habe. Bei der Beschreibung sollte es wohl richtiger heissen »oben die Darstellung einer Hirschjagd« nicht »Hasenjagd«, denn die beiden Häschen laufen nur als Raumfüller nebenher, wie ein solches auch unten bei der Eberjagd vom Hunde gepackt wird. Das ist aber unwesentlich.

Hieran reiht sich die Folge der zwölf ohne ausreichenden Grund dem Baccio Baldini zugeschriebenen Sibyllen B. XIII. 172. 25—36. P. V. 30. 25—36 nach dem completten Exemplar der Sammlung John Malcolm of Polltaloch in London. — Es sei mir gestattet über diese interessanten Producte des ältesten Florentiner Kupferstiches hier einige persönliche Beobachtungen einzuschalten, deren Richtigkeit man an der Hand der trefflichen Reproductionen leicht nachprüfen kann. Passavant hat bereits auf eine gewisse Ungleichmässigkeit der 12 Blätter unter einander aufmerksam gemacht und darauf hingewiesen, dass einige derselben eine Nachahmung der gleichzeitigen deutschen Kupferstiche zeigen. Er glaubt in dem eckigen Faltenwurf der Sibilla Libica, Persica und Tiburtina die Manier Martin Schongauers zu erkennen, während in anderen die geschmeidigere, rundliche der altflorentinischen Schule vorherrsche. Ebenso beobachtete er in einigen Blättern eine Aehnlichkeit in der Bildung der Pflanzen mit jenen des Meisters E S. — Die Lösung dieses Räthsels ist folgende: Dieenigen Sibyllen, welche sich nach Passavants Ansicht der Manier Schongauer's nähern, sind theils Copien nach dem Meister E S mit unwesentlichen italienischen Zuthaten, theils mit Benutzung von Stichen dieses Meisters componirt, — und zwar ist Nr. 2 die »Sibilla Libica« gegenseitig copirt nach dem Evangelisten Johannes B. 65. Faltenwurf und Handhaltung sind beibehalten, der flatternde Schleier und der Federschmuck des Kopfes von der Dame mit Helm und Bindenschild B. 92. entlehnt. Nr. 3: »Delficha« ist eine gegenseitige Copie nach dem Marcus B. 64. Faltenwurf, Handhaltung und Pergamentrolle sind hier wie dort dieselben. Nr. 8: »Elispontica« ist gegenseitig copirt nach dem Apostel Thomas (bei Bartsch irrig Matthäus genannt) B. X. 22. 29. Faltenwurf, Handhaltung und die Grundform des Klappstuhls hat der italienische Stecher nicht verändert. Nr. 10: »Tiburtina« ist eine gegenseitige Copie nach dem Evangelisten Matthäus B. 66. Faltenwurf, Kopf, Handhaltung und Buch sind beibehalten. Nr. 11: »Europa«. Der flatternde Schleier ist wieder im Gegensinne nach der Dame mit Helm und Bindenschild B. 92. copirt. Ebendaher — kleine Aenderungen abgerechnet — rührt auch die Frisur und der Hermelinbesatz am Kleide. Von den übrigen Blättern der Folge sind Nr. 4: »Chimicha«, 5: »Eritea«, 7: »Cumana«, 9: »Frigia« und 12: »Agrippa« rein italienisch und wahrscheinlich auf Vorbilder von Botticelli zurückzuführen, Nr. 1: »Persicha« und 6: »Samia« tragen die Signatur des Meisters E S und ihre Urbilder sind noch unter seinen Stichen zu suchen.

Dass die Vorbilder zu einigen Blättern der Propheten-Folge, welche gewissermassen das Gegenstück zu jener der Sibyllen bildet, ebenfalls beim Meister E S zu finden seien, hat bereits Mariette (Abecedario I. p. 55) richtig erkannt. Er glaubte jedoch nur Amos und Maleachi wären Copien nach dem

Paulus B. X. 22. 38. und Judas Thaddäus (bei Bartsch irrig Simon) B. X. 21. 36. der sitzenden Apostel des Meisters E S. Ausser diesen beiden ist noch der Jesaia nach dem Jacobus major B. X. 20. 30. im Gegensinne copirt. Der Pilgerhut ist in die bekannte noch bei Perugino übliche italienische Kopfbedeckung verwandelt, der Stab in eine grosse Säge, welche den linken Fuss zur Hälfte verdeckt. Fortgelassen sind Nimbus und Reisetasche des Apostels, sowie der gequaderte Fussboden, hinzugefügt eine Bordüre am Mantel, Schuhe an den Füssen, einige Profilirungen am Sitz und das Spruchband mit dem Namen des Propheten links hinter seinem Rücken.

An die Folge der Sibyllen reiht sich der grosse ebenfalls dem Baccio Baldini zugeschriebene Kupferstich »Das Richthaus des Pilatus« P. V. 41. 98. nach dem Exemplar des Grossherzoglichen Museums zu Gotha, sowie der anonym-italienische »Tod des Orpheus« P. V. 47. 120. in der Kunsthalle zu Hamburg. Dieser schon von Ephrussi in der Gazette des Beaux-Arts (II. Période, vol. XVII. [1878], p. 444) publicirte Stich ist, wie bereits Thausing nachgewiesen, das Vorbild zu dem unter dem Namen »Die Wirkung der Eifersucht« bekannten Kupferstich des Nürnberger Meisters. Ein unfertiger Probedruck des letzteren aus dem Berliner Cabinet ist der Publication als Schlussblatt beigegeben. Es folgen wieder zwei italienische Arbeiten: das Brustbild einer jungen Frau P. V. 180. 1. im British Museum und die thronende Madonna mit Heiligen von Girolamo Mocetto P. V. 136. 18. in der Bibliothèque nationale zu Paris. Der erstgenannte Stich ist wohl sicher auf eine Zeichnung Lionardo's zurückzuführen, während die Composition des letzteren, wie im Text richtig hervorgehoben, vielleicht dem Bellini zugeschrieben werden kann.

Nach diesen 18 italienischen Blättern folgen 4 deutsche, die bei der nunmehr allgemein anerkannten Priorität der Erfindung des Kupferstiches in Deutschland billig den Anfang hätten machen sollen. Ich kann hier nicht umhin zu betonen, dass die Gesellschaft eine gleichmässigere Vertheilung der Schulen anstreben müsste, wenn sie das Interesse aller Freunde des älteren Kupferstiches wahrnehmen will. Achtzehn Italiener und nur vier Deutsche, unter denen ein einziges bisher nirgends publicirtes Blatt, — das ist ein Missverhältniss, welches vermieden werden muss, will die Chalkographische Gesellschaft in Wahrheit eine »internationale« sein. Die Entscheidung, ob Deutschland oder Italien der Vorrang gebühre, darf nicht vom individuellen Geschmack des jeweilig mit der Wahl betrauten Mitgliedes abhängig gemacht werden, sondern man sollte sich mit grösster Unparteilichkeit eine gleichmässige Vertretung beider Länder zur Pflicht machen.

Die Reihe der deutschen Blätter eröffnet der Hosenkampf des Meisters mit den Schriftbändern, aus Lippmann's oben erwähntem Aufsatz im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen bereits bekannt. Der Stecher wird auf Grund jener Abhandlung als »wahrscheinlich oberdeutsch« bezeichnet. Dass diese Localisirung eine irrige, und der Meister mit den Schriftbändern vielmehr unzweifelhaft den niederdeutschen Stechern beizuzählen sei, habe ich inzwischen in meiner Monographie über denselben (Der Meister mit den Bandrollen. Dresden, 1886) nachgewiesen.

Hieran reiht sich das grosse Blatt »Schach dem König« B. X. 55. 32. P. II. 277. 11. Der Text schreibt es einem »unbekannten niederdeutschen Stecher (zuweilen fälschlich mit dem sogenannten Meister der Illustrationen des Boccaccio identificirt)« zu. Diese Angabe ist nur zur Hälfte richtig. Der Stich gehört in das Werk jenes niederdeutschen Schongauer-Schülers, welcher mit dem Zeichen eines Ankers zwischen den Buchstaben B und R monogrammirt, und den man zuweilen kurzweg den »Meister mit dem Anker« nennt. Der reproducirte Abdruck der Collection Rothschild in Paris ist wie jener der Wiener Hofbibliothek unten verschnitten, so dass die Halbfigur des Todes, welche auf einen leeren Zettel zeigt, fehlt. Bei den Abdrücken in Basel und Berlin ist, wie der Text richtig hervorhebt, dieser Theil der Darstellung erhalten. Es hätte aber auch erwähnt werden müssen, dass das Exemplar des zweiten Plattenzustandes in Basel das Monogramm des Meisters mit dem Anker unten neben dem Hund trägt. Passavant, der das Blatt fälschlich dem Boccaccio-Meister zuschrieb, hat es auch im Appendix zum Werk des Meisters B R p. 145 aufgeführt. Er sagt dort von dem Abdruck in Basel, die Chiffre sei aufgestempelt, und der Stich biete nicht die geringste Aehnlichkeit mit der Manier des Meisters mit dem Anker, so dass man annehmen müsse, derselbe habe vielleicht die Platte besessen und sein Monogramm, etwa als Verlagsadresse, auf die Abdrücke gesetzt. Diese Annahme ist jedoch nicht aufrecht zu erhalten. Die Chiffre ist keineswegs aufgestempelt, sondern, wie man sich in Basel überzeugen kann, auf der Platte eingestochen und mit derselben bräunlichen Farbe, wie der ganze Stich gedruckt. Vergleicht man nun das Blatt mit dem einzigen noch in Basel vorhandenen Stich des Meisters B R: »Christus und die Ehebrecherin« B. 2., so zeigt sich allerdings in Technik und Zeichnung ein so beträchtlicher Abstand zwischen beiden Blättern, dass man Passavant's Bedenken, sie einer Künstlerhand zuzuschreiben, begreift. Vielleicht kam er gar erst durch die Verschiedenartigkeit beider Stiche unabsichtlich auf die Vermuthung, das Monogramm beim »Schach dem König« sei mit einem Stempel hinzugefügt. Wir haben es hier mit den beiden Polen der Stecherthätigkeit des Meisters mit dem Anker zu thun. Während ihn das »Schach dem König« auf der Höhe seines Könnens zeigt, ist die Ehebrecherin unstreitig seine schwächste Arbeit. Die Composition ist so hölzern und ausdruckslos, dass man, wie Renouvier (Histoire, p. 156) richtig sagt, den Vorgang schwerlich ohne die Aufschriften der Spruchbänder verstehen würde. Der blinde Zufall, welcher gerade diese zwei Arbeiten des Meisters in Basel zusammenführte, hat also der Forschung einen bösen Streich gespielt, und man muss sich nur klar machen, dass auch bei anderen Stechern die Arbeiten ihrer frühesten und reifsten Zeit einen erheblichen Abstand von einander zeigen und beispielsweise beim Meister E S die Erstlingsarbeiten mit denen von 1467 scheinbar nicht die leisesten Berührungspunkte mehr bieten. Legt man das »Schach dem König« aber neben andere bezeichnete Arbeiten des Meisters mit dem Anker, z. B. neben die Madonna im Garten B. 4., so springt die Uebereinstimmung in die Augen. Man vergleiche nur die oblonge Kopfform der hl. Jungfrau mit der hohen Stirn, den kurzen, schräg aufsteigenden

Augenbrauen, der geraden Nase und dem kleinen, nicht sehr geschickt verkürzten Mund mit der Dame im Schachbilde links hinter dem König oder die eigenthümlichen in kleine Häkchen endigenden Falten beim Mantel der Madonna und jenem des Papstes, die spitzen Finger und viele andere Einzelheiten, so kann man gar nicht zweifeln, dass die zwei Stiche von einer Hand herrühren. Zieht man ferner in Betracht, dass beide Blätter in hohem Masse den Einfluss Martin Schongauer's erkennen lassen, dass beide — von der Technik ganz abgesehen — im Beiwerk ihre niederdeutsche Abkunft verrathen: die Madonna durch die Architektur [1]) im Hintergrunde, das Schachbild durch den burgundischen Hennin der schon erwähnten Dame links, endlich durch die deutliche Bezeichnung des Abdrucks in Basel, so muss man schon ein hartgesottener Zweifler sein, um an Passavant's Ansicht festzuhalten, oder dem Text unserer Publication folgend, das »Schach dem König« einem unbekannten, unstreitig doch sehr talentvollen Stecher zuzuweisen, von dem man sonst kein einziges Blatt anzuführen wüsste. Uebrigens wird der Stich von Nagler (Monogr. I. 2033. 7) und Renouvier (Histoire, p. 157) unbedenklich dem Meister mit dem Anker zugeschrieben.

Auf den Meister B R mit dem Anker folgt ein Blatt mit zwei verschiedenen Studien zum Sündenfall, von Eugène Dutuit der Pariser Nationalbibliothek geschenkt. Der Text schreibt es einem unbekannten deutschen Stecher der Richtung Martin Schongauer's zu. Die Angabe: »G. Duplessis: Gazette des Beaux-Arts. Sér. II., Bd. VII., p. 212« ist leider falsch, und ich habe die Beschreibung des zuerst im Katalog Durazzo (I. Hälfte, Nr. 163) erwähnten Stiches auch in den übrigen Bänden der gedachten Zeitschrift ebensowenig finden können. — Der Stecher dieses Blattes lässt sich gleichfalls mit Sicherheit unter den Monogrammisten des 15. Jahrhunderts ermitteln. Es ist der Meister P M, von dem das Berliner Cabinet und die Hofbibliothek in Wien einen Schmerzensmann zwischen zwei Engeln (B. VI. 415. 1.) mit der etwas undeutlichen Chiffre besitzen. Dieser Stecher steht dem Meister B R mit dem Anker am nächsten. Wie dieser gehört er der niederrheinischen Schule an und zeigt sich in hohem Masse abhängig von Schongauer. Die Druckfarbe seiner Blätter ist jedoch minder schwarz, mitunter von zartestem Silbergrau. Die Zeichnung verräth gute Naturbeobachtung und ist nur ein wenig steif. Auffallend erscheint daneben der fast gänzliche Mangel an Compositionstalent. Die Chiffre P M steht nur auf dem einen von Bartsch beschriebenen Stich. Drei andere können dem Meister jedoch mit Gewissheit zugeschrieben werden: Zunächst die Studien zu Adam und Eva, sodann der Bethlehemitische

[1]) Für den Vergleich nicht unwichtig ist es, dass man sich an den I. Etat der Madonna B. 4. in Oxford, oder doch an den II. mit dem Strahlenkreuz um das Haupt des Kindes in München und Wien (Albertina) hält. Im III. Etat (Darmstadt, Wien, Hofbibl., Wolfegg) ist von der ursprünglichen Arbeit wenig übrig geblieben, und abgesehen von den schwarzen Strahlennimben um beide Köpfe hat der Retoucheur verschiedene Einzelheiten hinzugefügt. Der nach niederrheinischer Bauart flache Kirchthurm hat ein spitzes Dach mit einem Stern, das Dach des Wasserkastells und das Schiff rechts davon Fähnchen bekommen etc. etc.

Kindermord P. II. 213. 12. (Frankfurt a. M. und London) und ein unbeschriebener Calvarienberg in Frankfurt a. M. Nicht unwichtig scheint mir der Umstand, dass sich diese drei Blätter sämmtlich in der Sammlung Durazzo befanden, wenn auch das Frankfurter Exemplar des Kindermordes auf der Auction v. Quandt erworben wurde.

Den Schluss der Publication bildet der schon erwähnte Probedruck von Dürer's Eifersucht, B. 73, nach dem Berliner Exemplar, welcher ein besonderes Interesse dadurch gewährt, dass er uns die Art, wie Dürer seine Platten zu bearbeiten pflegte, deutlich vor Augen führt. Einen zweiten Abdruck desselben Plattenzustandes besitzt die Albertina zu Wien.

Aus dieser Uebersicht mag man entnehmen, wie reich in jeder Beziehung die erste Jahrespublication der Chalkographischen Gesellschaft nach Form und Inhalt sei. Es ist sehr erfreulich, dass ein so kostspieliges Unternehmen, das sich seiner Natur nach nur an eine verhältnissmässig kleine Gemeinde von intimeren Kunstfreunden wendet, wenigstens von diesen die verdiente Unterstützung erfahren hat, deren es zu seiner Lebensfähigkeit dringend benöthigt. Wenn aber noch den billigen Wünschen der wenigen Specialforscher Rechnung getragen werden könnte, welche die Publication nicht nur zum Durchblättern in behaglichen Mussestunden, sondern zum ernsten Studium benützen wollen, so möchte ich der Gesellschaft zunächst eine grössere Sorgfalt in der Auswahl der zu reproducirenden Blätter ans Herz legen und zugleich empfehlen, dass dieselbe sich namentlich die Herausgabe von solchen Folgen, die im Original nirgends mehr vollständig anzutreffen sind, zur Pflicht mache. Der erste Schritt dazu ist ja mit den Sibyllen gethan, aber gerade diese existiren noch in mehreren completten Exemplaren, während es Passions- oder Apostel-Folgen giebt, deren einzelne Blätter in den verschiedensten Cabinetten zerstreut sind. Diese zu sammeln und in einer allen Kupferstichcabinetten zugänglichen treuen Reproduction zu vereinigen, wäre — neben der Publication wichtiger Einzelblätter — eine würdige Aufgabe der Chalkographischen Gesellschaft. Vielleicht können wir dann noch selbst mit dem gründlichen Studium des älteren Kupferstiches beginnen, auf dass wenigstens unsere Enkel sich einer brauchbaren Geschichte der Kupferstecherkunst erfreuen können, deren wir leider noch immer entbehren. *Max Lehrs.*

Kunstindustrie.

Histoire de la tapisserie depuis le moyen-âge, jusqu'à nos jours par **Jules Guiffrey.** Tours, Alfr. Mame et fils. imp. 1886. 8°, VIII u. 530 S. mit 4 Taf. in Farbendruck und 111 Illustrationen.

Seitdem Jubinal zuerst die Aufmerksamkeit der Fachkreise durch seine »Anciennes tapisseries historiées de la France (1839)« auf das Studium dieses Zweiges vergangener Kunstthätigkeit lenkte, hat es die Forschung nicht an der Zusammentragung von reichem Material zur Geschichte derselben, sowie an der monographischen Behandlung von einzelnen ihrer besonders hervorragenden Denkmäler fehlen lassen. So konnte man dann in jüngster Zeit, nachdem in-

zwischen die decorativen Künste und mit ihnen auch die Bildweberei in der Werthschätzung auch weiterer Kreise immer mehr gestiegen waren, daran gehen, eine zusammenfassende Geschichte derselben zu geben, — eine Aufgabe, der sich bekanntlich zuerst Müntz, Pinchard und Guiffrey in ihrer grossen »Histoire générale de la tapisserie« mit dem besten Erfolge entledigten. War damit für die Fachkreise der Forscher und Sammler bis auf weiteres gesorgt, so fasste jüngst E. Müntz in seiner so beifällig aufgenommenen »Tapisserie« die Ergebnisse der bisherigen Forschungen auch für die Bedürfnisse der weiteren kunstliebenden Kreise in der glücklichsten Form zusammen.

Einem ähnlichen Zwecke — nur in beschränkteren Grenzen der historischen Ausdehnung und abweichender, ausführlicherer Art der Behandlung — dient auch das vorstehend angezeigte Werk des gerade auf diesem Gebiete vielfach verdienten französischen Forschers. »Auf Grund der Resultate der nach allen Richtungen auf das regste verfolgten Forschungen in möglichst conciser Gestalt eine Darstellung des Ursprungs, der Entwicklung, der Schicksale und des Niedergangs der Teppichweberei in den verschiedenen Theilen Europas vom Beginn des Mittelalters bis auf unsere Tage herab zu geben« — war, mit des Verfassers eigenen Worten zu reden, die Aufgabe, die er sich darin gestellt hat. Indem er nun aber in ihrer Erfüllung seiner Arbeit auch all das durch fremde und eigene archivalische Entdeckungen in jüngster Zeit gewonnene und bisher noch gar nicht, oder nur in Fachzeitschriften veröffentlichte Material einverleibte, hat er ihr einen über die Kreise der kunstliebenden Dilettanten, für welche sie in erster Linie bestimmt ist, in jene der Fachgelehrten hinüberreichenden Werth verliehen.

Freilich bleibt es in dieser Hinsicht zu bedauern, dass der Verfasser »um seinen Leserkreis nicht durch das Ausbreiten von Gelehrsamkeit an unrichtiger Stelle zu erschrecken, der Mode widerstanden hat, keine einzige Thatsache anzuführen, ohne den Fuss der Seiten mit Anmerkungen, Citaten und Hinweisen zu beschweren«. Denn gewisslich bilden — ganz abgesehen von dem Werth der Quellennachweise für den Fachmann — selbst in den heutigen Liebhaberkreisen jene, die das in Frage stehende Rüstzeug vom Studium des Buches abschrecken könnte, eine Minderheit, welche gegenüber der Zahl derer, die sich dadurch gerne die Wege zu gründlicherer und eingehenderer Belehrung hätten weisen lassen, völlig verschwindet. Mit der streng historisch-pragmatischen Art und Weise der Darstellung Guiffrey's, die sich durchaus auf wissenschaftlicher Grundlage in ebensolcher Behandlung aufbaut und sich in allem, was auf Stileigenthümlichkeit, ästhetischen und kunstgeschichtlichen Werth einzelner Arbeiten, sowie auf die Darlegung des Charakters der zeitlich verschiedenen Richtungen im Zusammenhang mit der sonstigen Kunstentwicklung Bezug hat, äusserste Zurückhaltung auferlegt, will uns der eben erörterte Gesichtspunkt nicht recht übereinstimmen; dagegen verrathen freilich jene allgemeineren subjectiven Ausführungen auch in ihrer nur zu grossen räumlichen Beschränkung stets die durch lange Beschäftigung mit dem Gegenstande erworbene vollkommene Competenz und das feine künstlerische Urtheil des Verfassers.

Der durchaus pragmatische Charakter, den derselbe offenbar seiner Darstellung wahren wollte, bringt es mit sich, dass er die noch keineswegs spruchreife Frage nach dem Ursprung der Hautelisseweberei und ihrer Verpflanzung in den Occident mit all den mehr kühnen als wahrscheinlichen Hypothesen, die zu ihrer Lösung vorgebracht wurden, in möglichster Kürze in einigen einleitenden Seiten des ersten Capitels absolvirt, indem er es ablehnt, sowohl den durch zumeist sehr unbestimmte Fassung sich kennzeichnenden urkundlichen Quellen, als auch einigen bisher weder ihrer Provenienz noch ihrer Entstehungszeit, noch auch der Erzeugungsart nach genügend untersuchten, angeblich frühesten Producten der in Rede stehenden Kunstthätigkeit jene historische Bedeutsamkeit zuzugestehen, welche ihnen in der bisherigen Behandlung der schwebenden Frage beigemessen worden war. Es handelt sich hierbei vor allem um die hekannten aus St. Gereon in Köln stammenden Teppichreste, wie auch die Tapisserien zu Quedlinburg und Halberstadt. Wenn der Verfasser daraus, dass die Lösung der sich an diese Werke knüpfenden Fragen bisher noch nicht mit den der heutigen Wissenschaft entsprechenden Mitteln versucht wurde, in erster Linie der deutschen Forschung einen Vorwurf macht, so kann der unparteiisch Urtheilende denselben leider nicht für ganz unbegründet erklären, und muss nur wünschen, dass ihm recht bald auf dem von Guiffrey angedeuteten Wege jede Berechtigung benommen werde.

Dagegen, dass der Verfasser in der mit dem 14. Jahrhundert beginnenden geschichtlichen Darstellung der Bildweberei die leitende Rolle, welche Frankreich dabei zufiel, durchaus scharf betont, lässt sich kein Einwand erheben, wohl aber dagegen, wenn er in Folge der politischen Zusammengehörigkeit Flanderns und des Artois mit Frankreich bis zum Frieden von Madrid (1526) auch die künstlerische Entwicklung dieser Provinzen unter diejenige des letzteren Landes subsumiren, und also auch die den Pariser anfangs gleichwerthigen, sie aber im Laufe des 15. Jahrhunderts weitaus überholenden Ateliers von Arras, Tournay, Oudenarde, Brüssel als Zweige der französischen Webeindustrie in Anspruch nehmen will. Wie die flämische Kunst den deutlichsten Stempel eines besonderen Volkscharakters, einer eigenthümlichen Culturentwicklung trägt, so gebührt Flandern nach wie vor auch sein eigener voll zuzumessender Theil an der Entwicklung der Teppichweberei, mag auch der Verfasser das Zugeständniss, das er selbst bei Bearbeitung der »Histoire générale de la tapisserie« durch die Theilung derselben in einen Frankreich, Flandern und Italien je besonders behandelnden Theil gemacht hatte, auf blossen Gründen äusserer Zweckmässigkeit beruhend erklären.

Der warme Patriotismus, der die Feder Guiffrey's bei der Darstellung der heimischen Verhältnisse führte, scheint uns — so rühmenswerth er an und für sich auch ist — doch mit die Schuld daran zu tragen, dass er den Bestrebungen der übrigen Nationen auf dem in Rede stehenden Gebiet weder in räumlicher Ausdehnung noch in der gleichmässigen Abwägung ihrer Vorzüge und Mängel völlig gerecht geworden ist. Das herbe Urtheil ebensowohl über die Anstrengungen, die Italien zur Einbürgerung der Teppichweberei während des 15. Jahrhunderts macht, als über den den Grundbedin-

gungen des decorativen Stils im allgemeinen wenig entsprechenden Charakter seiner Productionen (z. B. die harte Kritik der sogenannten »Mois de Trivulce« pag. 227) entbehrt wohl nicht der Berechtigung, allein es würde gemildert worden sein, wenn der Verfasser auf manche unleugbar vorhandene Vorzüge der letzteren ein annähernd gleich helles Licht wie auf ihre Fehler geworfen hätte. Wenn, was die älteste Entwicklung der Teppichweberei in Deutschland betrifft, gegenüber der bisherigen auch von Müntz acceptirten Ansicht, wonach jene laut dem Zeugniss der vorhandenen Denkmäler viel weiter — bis ins 11. Jahrhundert — zurückreicht, als in den übrigen Ländern, auf den schwankenden wissenschaftlichen Grund hingewiesen wird, worauf sich der jene Meinung stützende Beweis aufbaut; wenn ferner, was den auf frühe Entstehung hinweisenden archaischen Charakter in Composition und Zeichnung dieser Producte anlangt, dagegen angeführt wird, dass die deutsche Kunst seit der Geburt des gothischen Stils in ihrer zeitlichen Entwicklung gegen jene der Nachbarländer stets um ein Bedeutendes zurückbleibt, daher auch jenen Erzeugnissen der Teppichweberei im allgemeinen ein viel späteres Entstehungsdatum zukommen dürfte, als ihr Stilcharakter zu verrathen scheint; so kann insolange die Lösung der hier noch schwebenden Fragen nicht durch die Herbeischaffung von urkundlichem Beweismaterial erfolgt ist, wenigstens die Berechtigung, ja die Wahrscheinlichkeit der einschlägigen Argumentation des Verfassers nicht geleugnet werden. Allein das Urtheil, womit der Teppichweberei Deutschlands im 16. Jahrhundert nur »eine etwas bedeutendere Rolle als jener Englands« zur selben Zeit zugetheilt wird (pag. 235), kann nicht als mit den Thatsachen übereinstimmend hingenommen werden; stehen ja doch dem einzigen aus der fraglichen Epoche bekannt gewordenen englischen Atelier im Schlosse Burcheston, in Deutschland jene von Nördlingen (so muss es statt des von Guiffrey angeführten Lauingen richtiger heissen, wogegen dies letztere statt Nördlingens als die Heimath des Meisters Matth. Gerung anzuführen gewesen wäre, nach dessen Entwürfen die Arbeiten der in Rede stehenden Werkstätte zumeist hergestellt wurden), Frankenthal und Wesel, sowie zahlreiche Wandteppiche aus jener Zeit gegenüber, über deren deutschen Ursprung kein Zweifel waltet, wenn auch ihre Provenienz näher noch nicht festgestellt werden konnte.

Bei der Besprechung der vaticanischen Tapeten nach den Cartons Raphael's (die pag. 166 fälschlich noch ins Schloss von Hampton-Court versetzt werden, während sie ja seit langem sich im South-Kensington-Museum befinden) wird für eine Reihe von archivalischen Nachrichten über frühere Arbeiten ihres Meisters Peter van Aelst, Alex. Pinchart als Gewährsmann genannt. Es wäre doch — so will uns bedünken — nicht mehr als billig gewesen, hier auch E. Müntz zu nennen, dem wir die Entdeckung des Schöpfers jener Teppichfolge verdanken. Auch pag. 402, wo es sich um die Geschichte der Nancyer Bildweberei handelt, hätte neben den um ihre Aufhellung verdienten Forschern Lepage und Pinchart der Name des genannten Gelehrten nicht fehlen dürfen. Wenn pag. 184 Fr. Geubel's Folge der »Triumphe der Götter« auf eine Inspiration durch Cartons von Mantegna zurückgeführt wird, so ist dies im

besten Falle darauf einzuschränken, dass die letzteren ihre Existenz vielleicht einem ziemlich untergeordneten Mitgliede seiner Schule zu danken hatten. Die pag. 231 und 262 behauptete Nachfolge des Sohnes Jan van der Roost's in der Leitung der Florentinischen Arazzeria nach seines Vaters Tode beruht auf einer unauthentischen Angabe Vasari's; weder Conti (Ricerche sull' Arte degli Arazzi in Firenze) noch Rigoni in der Einleitung zum Katalog des neuen Florentiner Teppichmuseums haben dafür durch urkundliche Belege eine Bestätigung zu finden vermocht.

Eine der Glanzpartieen des Guiffrey'schen Werkes bildet die nahezu dessen Hälfte einnehmende ausführliche Darstellung der neueren französischen Bildweberei von den durch Heinrich IV. inaugurirten Bestrebungen zu ihrer neuerlichen Hebung bis auf die Gegenwart, eine Darstellung, welche in der Geschichte der unter dem Namen der »Gobelins« bekannten Manufactur culminirt. Den Beschluss des Buches macht die auf Auctionsresultaten der letzten 30 Jahre fussende Preiszusammenstellung einer Anzahl hervorragender Suiten von Tapisserien, woraus die ungemeine Werthsteigerung dieser Erzeugnisse seit den letzten 10 Jahren zu entnehmen ist. Besonders der Sammler wird dem Verfasser dafür Dank wissen, ein vollständiges Markenverzeichniss aber, welches dieser seinem Werke beizufügen unterlassen hat, schmerzlich entbehren. Dagegen erleichtert ein überaus sorgfältiges alphabetisches Register den Gebrauch desselben als Nachschlagebuch. Für die typographische und illustrative Ausstattung gebührt der berühmten Verlagsfirma das uneingeschränkteste Lob; mit Ausnahme einer Anzahl älteren Publicationen, insbesondere Jubinal's »Tapisseries historiées« entlehnter Abbildungen, welche in Folge des dafür angewandten Reproductionsverfahrens (phototypisch und zinkographisch verkleinerte Umrissstiche) vom Charakter der nachgebildeten Werke kaum eine genügende Vorstellung zu geben vermögen, entsprechen auch die Illustrationen vollkommen ihrem Zwecke. Dass aber ein Buch von so vornehmem Charakter in Frankreich um den Preis von 15 Francs auf den Markt gebracht werden kann, ist ein schlagender Beweis dafür, wie weite Kreise des gebildeten Publikums sich dort in nachhaltiger Weise für Kunst und Kunstgewerbe interessiren.

C. v. Fabriczy.

Kataloge.

Olof Granberg. Catalogue raisonné de tableaux anciens inconnus jusqu'ici dans les Collections privées de la Suède. Tome premier, contenant 500 tableaux. — Stockholm, Samson & Wallin. 1886.

Vor Jahresfrist habe ich an dieser Stelle auf die erste Lieferung eines Werkes von Olof Granberg (Sverigo Privata Tafvelsamlingar) aufmerksam gemacht, und dabei das Bedauern ausgesprochen, dass eine, in ihrer Art geradezu mustergültige Arbeit, die bahnbrechend wirken könnte, nur in schwedischer Sprache veröffentlicht wäre. Das geringe Interesse, welches das grössere Publicum in Schweden der alten Kunst entgegenbringt, hat den Erfolg gehabt, dass der Verleger von der weiteren Veröffentlichung des Werkes Abstand genommen

hat. Aber ein anderer Verleger hat den Muth, sich mit der Arbeit in neuer französischer Ausgabe an die Kunstfreunde aller Länder zu wenden; ich zweifle nicht, mit besserem Erfolge!

Was ich über das schwedische Werk gesagt habe, gilt im vollsten Maasse auch für diese französische Ausgabe, die keineswegs eine blosse Uebersetzung ist; umfasst doch schon dieser erste (von zwei) Bänden 500 Gemälde, während die schwedische Ausgabe nur 166 Bilder aufzuweisen hatte. Diese vertheilen sich auf etwa 300 verschiedene Maler, weitaus der Mehrzahl nach Holländer des 17. Jahrhunderts. Auch ist die Anordnung eine verschiedene, indem jetzt die Gemälde nach den Sammlungen, früher nach den Meistern besprochen sind. Die Veranlassung war, wie ich vermuthe, der Umstand, dass dem Verfasser während der Arbeit immer neue Sammlungen und einzelne Gemälde bekannt geworden sind, die er bei einer Besprechung derselben nach den Malern nicht mehr hätte einordnen können. Ein ausführliches Künstlerregister, das schon diesem ersten Theil beigegeben ist, macht die Auffindung der einzelnen Meister leicht.

Ein zweiter Vorzug der neuen Ausgabe besteht in der sorgfältigen Ausführung der kurzen Biographien aller namhaft gemachten Künstler, welche A. Bredius in seiner bekannt zuvorkommenden Weise nicht nur durchgesehen, sondern auch mit reichem, bisher noch nicht veröffentlichtem Material seiner unermüdlichen Urkundenforschung versehen hat. Druck und Ausstattung dieses ersten Bandes sind vortrefflich; willkommen ist namentlich die Wiedergabe einer Reihe der seltensten und besonders merkwürdigen Künstlerinschriften im Facsimile.

Auf die Resultate, welche das Werk für die holländische Kunstgeschichte liefert, kann ich erst eingehen, wenn dasselbe mit dem zweiten Bande abgeschlossen sein wird. In Deutschland wird dasselbe, bei der reichen Zahl von Sammlern der Kleinmeister der holländischen Schule und dem wissenschaftlichen Interesse der meisten dieser Sammler, nicht nur in den Bibliotheken und bei den Fachgenossen seinen verdienten Platz finden, sondern gewiss auch im weiteren Kreise der Liebhaber alter Kunst. *W. Bode.*

Notizen.

[Nochmals die goldene Pforte zu Freiberg.] So eingehend und belehrend die Abhandlung von O. Fischer über die goldene Pforte zu Freiberg (IX. 293—306) auch ist, so scheint sie dies doch hauptsächlich nur in Bezug auf die acht in den Laibungen stehenden einzelnen Figuren, nicht aber auch in Hinsicht der oberen Theile und des Ganzen zu sein. In letzterer Beziehung liegen offenbar Irrungen und Unzulänglichkeiten vor, auf die ich in aller Kürze einzugehen mir erlaube.

Schon vor fast 25 Jahren habe ich meine Auffassung des Denkmals in der »Allg. Zeitung« darzulegen versucht, und ich habe diese Darlegung dann auch in einer Ueberarbeitung meinen »Deutschen Kunststudien« (Hannover 1868, S. 37—49) einverleibt. Ich habe in derselben den einheitlichen »heilsgeschichtlichen Gedanken«, der nach meiner Ueberzeugung in dem Denkmale veranschaulicht ist, nachgewiesen. Dieser Nachweis allerdings deckt sich nur zum Theil mit den Erklärungen Fischer's. Fischer »erblickt den Mittelpunkt der Darstellung in der im Bogenfelde dargestellten Jungfrau«. Ich meine aber, im Bogenfelde ist nicht die »Jungfrau« als solche, sondern die Anbetung des neugeborenen Heilandes durch die drei Könige dargestellt. Auf dem ersten Irrthum baut sich der zweite auf, dass »die goldene Pforte somit ein Lied von Stein zum Preise der reinsten Frauen« sei. Und dann fährt Fischer erklärend weiter fort: »Zwischen den Archivolten sehen wir zuvörderst, wie allgemein dafür gehalten wird, Repräsentanten der himmlischen Hierarchie, um Maria, die Himmelskönigin, versammelt. An den Seiten dürften wir im Gegensatze dazu »die Verherrlichung Mariä durch die Kirche auf Erden erwarten« (S. 296). Und nun sucht Fischer in dem übrigen Theile seiner Abhandlung diesen letzteren Gedanken in den acht unteren, einzelnen Figuren nachzuweisen, während er jene Auffassung der oberen Darstellung als selbstverständlich und feststehend nicht weiter berührt. Indessen hatte er selbst (S. 293) schon diese Darstellung kurz wie folgt geschildert: »Die Bögen zeigen von aussen nach innen folgende Scenen: die Auferstehung der Todten; den heil. Geist als Taube und zu beiden Seiten sitzende nimbirte Gestalten, deren eine durch zwei Schlüssel als der Apostel Petrus kenntlich gemacht ist, und welche daher sicher die Apostel vorstellen; das Christkind umgeben von Patriarchen, und endlich Gott Vater, umgeben von Engeln«. Diese Auffassung ist aber unzulänglich und zum Theil augenfällig ungenau,

indem z. B. die bezüglichen acht »nimbirten Gestalten« ohne Weiteres »die Apostel« genannt werden, und indem neben dem angeblich »von Patriarchen umgebenen Christkinde« noch ein zweites Kind und ein Engel vorhanden sind. Man muss auch in der Betrachtungsfolge umgekehrt verfahren und von der Anbetung des neugeborenen Heiles der Welt durch die drei Könige, im Bogenfelde, seinen Ausgang nehmen. Am innersten oder ersten Bogen ist dann Christus, mit dem Kreuzesnimbus, dargestellt, wie er mit der Rechten seine Mutter zur Himmelskönigin krönt, mit der Linken aber das Buch des Heiles einem Engel übergiebt — nicht also, wie Fischer mit älteren Erklärern annimmt, Gott Vater; daneben je zwei Engel. Weiter dann Gott Vater mit dem ewigen Sohne in seinem Schoosse, wie er zugleich den Sohn der Welt zur Erlösung darbringt, indem er ihn einem Engel übergiebt, — also nicht »das von Patriarchen umgebene Christkind«, wie Fischer meint, oder »Abraham mit den Seelen im Schoosse«, wie ältere Erklärer wollten; rechts und links je drei sitzende Gestalten. Im dritten Bogen der heil. Geist als Taube, und rechts und links je vier ebensolche Gestalten. Diese vierzehn Gestalten stellen ohne Zweifel die ersten Verkünder der Heilsbotschaft dar, keineswegs aber Apostel und Patriarchen, wie Fischer und die älteren Erklärer meinen. Im letzten Bogen ist der Engel des Gerichts mit den Auferstehenden dargestellt. Es ist also der wesentliche Inhalt der christlichen Heilslehre in diesem oberen Theile des Denkmals veranschaulicht. Die unteren acht Gestalten aber, welche nur zum kleineren Theile sicher bestimmbar sind, sind dagegen auf die Vorverkündung Christi im alten Bunde zu beziehen.

Ich habe dieses Alles ausführlich dargelegt und den Grundgedanken in folgenden Worten zusammengefasst: »Unten zu beiden Seiten der Thüre, wo das Volk stets hindurchgeht zur Kirche, stehen die Vorläufer und Vorverkünder des Heiles, jene Männer und Frauen, die auf den Messias hingewiesen, und die auch hier daran erinnern, wie die Menschheit seit Uranfang auf ihn gehofft hat. Im Bogenfelde ist er selbst im Augenblicke seines ersten Erscheinens dargestellt; wir sehen die Geburt Christi (oder besser den eben geborenen Christus auf dem Schoosse seiner Mutter) und wie allsogleich der höchste Glanz der Erde vor ihm in den Staub sich senkt. Dann in den drei inneren Bögen ist das tiefste Geheimniss des von ihm gestifteten Glaubens unter dem Bilde der Dreieinigkeit veranschaulicht; Engel, die das Heil von Gott in die Welt tragen, und Boten, die es von seinem Stifter aus allen Völkern vermitteln, umgeben jene mittleren Gruppen. Im äussersten Bogen aber erblicken wir den Inhalt der Heilslehre, die selige Unsterblichkeit, in dem Ereigniss der Auferstehung dargestellt. Der ganze christliche Glaube, nach seiner positiven Form, hat also eine ebenso tiefsinnige wie erschöpfende Verkörperung gefunden: Vorverkündigung, Erscheinung und Wesen des Heiles, seine Verbreitung und seine Folgen für die Menschen in alle Ewigkeit.«

Mit dieser Auffassung des Denkmales, die ich auch heute noch für zutreffend halte, ist die O. Fischer's, welcher in der goldenen Pforte »ein Lied von Stein zum Preise der reinsten Frauen« erblicken will, nicht vereinbar. Die goldene Pforte ist kein »Marianischer Hymnus in Stein, sondern eine

bildwerkliche Darstellung des Erlösungswerkes. Dennoch muss, wie schon bemerkt, nochmals anerkannt werden, dass Fischer's Ausführungen über die acht einzelnen Figuren im unteren Theile des Thores eingehend und belehrend sind. *Herman Riegel.*

[Bericht eines Zeitgenossen über einen Besuch bei Rubens[1]).] Otto Sperling, Leibarzt des Königs von Dänemark, 1664 als in die Ulfeld'schen Händel verwickelt zu Kopenhagen in's Gefängniss gebracht, wo er 1681 starb, war 1602 in Hamburg geboren. Nachdem er in Greifswald studiert, begab er sich 1619 nach Leyden, hielt sich daselbst zwei Jahre auf und unternahm gegen Schluss dieser Zeit, im Jahre 1621, in Begleitung einiger Bekannten eine Reise nach Brabant und Flandern, die ihn namentlich nach Antwerpen führte, wo er Hugo Grotius kennen lernte und nicht verfehlte, Rubens seine Aufwartung zu machen. Mit der nachfolgenden interessanten Schilderung, welche uns in anschaulicher Weise die Lebensgewohnheiten des grossen und von Eitelkeit nicht ganz freien Malers vorführt, beginnt die Selbstbiographie Sperling's[2]):

»Wir besuchten auch den weitberühmten und kunstreichen Maler Rubbens, den wir gerade bei der Arbeit trafen, wobei er sich zugleich aus dem Tacitus vorlesen liess und daneben einen Brief diktierte. Da wir uns nun still verhielten und ihn durch Reden nicht stören wollten, begann er selbst mit uns zu sprechen und fuhr dabei ununterbrochen in seiner Arbeit fort, liess sich weiter vorlesen, hörte nicht auf den Brief zu diktieren und antwortete uns auf unsere Fragen, indem er uns hierdurch sein grosses Ingenium zeigen wollte. Darauf liess er uns durch einen seiner Diener überall in seinem herrlichen Palast herumführen und uns seine Antiquitäten und die griechischen und römischen Statuen zeigen, die er in grosser Menge besass. Wir sahen dort auch einen grossen Saal, der keine Fenster hatte, sondern sein Licht durch eine grosse Oeffnung mitten in der Decke erhielt. In diesem Saale sassen viele junge Maler, die alle an verschiedenen Stücken malten, welche mit Kreide von Hrn. Rubbens vorgezeichnet worden waren und auf denen er hier und da ein Farbenfleck angebracht hatte. Diese Bilder mussten die jungen Leute ganz in Farben ausführen, bis zuletzt Hr. Rubbens selbst das Ganze durch Striche und Farben zur Vollendung brachte. Da hiess es denn, das alles sei Rubbens' Werk, wodurch sich dieser Mann einen ungeheuren Reichthum gesammelt hat und von Königen und Fürsten mit grossen Geschenken und vielen Juwelen bedacht worden ist. Um diese Zeit wurde in Antwerpen eine neue Jesuitenkirche gebaut, zu deren Schmuck er fast unzählige Bilder ausgeführt hat, sowohl oben an den Gewölben wie für viele Altäre und auch sonst rundum an den Wänden, womit er sich viele Tausende verdient hat. Da wir nun alles gesehen hatten, kehrten wir wieder zu ihm zurück, bedankten uns höflich und nahmen Abschied von ihm.« Weiterhin ist in dem Buche von Rubens nicht mehr die Rede. *W. v. S.*

---

[1]) Aus: Dr. med. Otto Sperling's Selvbiografi oversat i Uddrag efter Originalhaandskriftet af S. Birket Smith. Kjöbenhavn, 1885.

[2]) Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich der Freundlichkeit Prof. Jul. Lange's in Kopenhagen.

Zur Biographie und Genealogie des Florentinischen Architekten und Bildhauers Nanni di Baccio Bigio bringt A. Bertolotti in »Arte e Storia« einige interessante aus römischen Notariatsacten geschöpfte neue Daten bei. Mittelst Decrets vom 31. Juli 1551 erhält Giovanni di Bartolommeo de Lippi (wie sein voller Name lautet), auch sonst ein Liebling Papst Pauls III. und seines Nachfolgers, ein Privilegium für ein neues Fabricationsverfahren von Backsteinen, »den alten römischen an Güte und Härte gleich«. Am 13. Juni 1552 verdingt er die Arbeiten für den unter seiner Leitung reconstruirten Ponte di S. Maria (ponte rotto) an mehrere Florentiner Meister. Die Kosten derselben wurden, wie aus einem ebenfalls von Bertolotti aufgefundenen Document erhellt, von den Curtisanen Roms mittelst einer speciell zu diesem Zweck auferlegten Abgabe bestritten. Am 20. Juli 1559 erhält Nanni für die Inspection der Festungswerke zu Fano und für einen dazu gelieferten Plan 90 Scudi ausgezahlt; im Jahre 1561 kommt er wiederholt bei den Befestigungsarbeiten am Castel Sant' Angelo, an Porta Pia, an Ponte della Traspontina und der Strasse nach Civitavecchia beschäftigt vor; ebenso in den Jahren 1563 und 1565 am Bau von Porta del popolo, — ein neuer Beweis gegen die Attribution derselben an Michelangelo, dem ja der ränkevolle Nanni stets feindselig gegenüberstand. Im Jahre 1567 erhält er von Pius V. den Auftrag, die Festung Civitavecchia gegen den Angriff der Türken in Stand zu setzen; in demselben Jahre leitet er die Arbeiten am Ponte molle und am 10. Juli 1568 quittirt er eine Zahlung für Arbeiten in der Cappella Sistina. Am 8. September des gleichen Jahres aber wird in die »Congregazione delle acque e strade« an Stelle Nanni's Giacomo della Porta gewählt. Da jener fortan überhaupt nicht mehr urkundlich erwähnt wird, so muss er wohl in der Zwischenzeit vom 10. Juli bis 8. September verstorben sein. — Die Söhne Nannis', Annibale und Claudio (als solche werden sie in einem Documente vom 29. Juli 1574 angeführt) folgen dem Beruf des Vaters: der erstere ist niemand anderer, als jener Annibale Lippi, von dem die mediceische Villa auf Monte Pincio erbaut wurde. Er ist 1572 und 1573 am Aquäduct im Belvederegarten beschäftigt und macht am 18. November 1581 sein Testament, worin er an der Seite seiner Eltern in S. Trinità de' Monti begraben zu werden wünscht. Dem zweiten Bruder schreibt Titi den Entwurf zu einem römischen Palast zu. Dass er ihn als »Claudio Lippi da Caravaggio« bezeichnet, beruht wohl nur auf einem Versehen seinerseits. *C. v. F.*

Bibliographische Notizen.

»Le Château de Fontainebleau au XVIIe siècle d'après des documents inédits par E. Müntz et E. Molinier« ist der Titel eines Beitrags, den der letztjährige Band der Mémoires de l'histoire de Paris et de l'Ile de France enthält. Der erstgenannte Forscher publicirt darin interessante Auszüge aus dem Reisetagebuche Cassiano's del Pozzo, das derselbe als Begleiter des Cardinals Franc. Barberini auf dessen Reise an den Hof Heinrichs IV. im Jahre 1625 verfasste, und dessen Originalmanuscript sich in der Nationalbibliothek zu Neapel befindet, während die Barberina eine Abschrift davon bewahrt. Vor ähnlichen Diarien früherer und späterer Zeit, wie denen Burckard's und Paris de Grassis', sowie den Reiseberichten der Cardinallegaten Aldobrandini und Chigi zeichnet sich derjenige Cassiano del Pozzo's durch die nachdrückliche Betonung, die er den geistigen und künstlerischen Interessen angedeihen lässt, aus und zeugt damit in glänzendster Weise für den hochgebildeten Geist des Verfassers. Was dessen Mittheilungen über das französische Königsschloss im besonderen betrifft, so gewinnen sie bei der bekannten Competenz Cassiano's in Sachen der Kunst besondere Bedeutung, welche weit über die Ausführungen des Père Dan in seinem Trésor des Merveilles de Fontainebleau hinausreicht. Bemerkenswerth ist die Sorgfalt, womit Cassiano die im Schlosse befindlichen Meisterwerke der Malerei beschreibt. Wir erfahren durch ihn bei dieser Gelegenheit, dass mehrere der Raphaelischen Gemälde sich damals schon theils in stark beschädigtem Zustande befanden, wie die grosse heil. Familie Franz' I. und der Erzengel Michael, theils, wie die hl. Margaretha, durch einen unglücklichen Zufall halb vernichtet waren. Auch von der Gioconda Lionardo's heisst es: »In somma con tutte le disgrazie che questo quadro habbi patito . . .« Auch für die Geschichte der decorativen Ausschmückung des Schlosses enthält der Bericht Cassiano's einige werthvolle Daten. So erfahren wir durch ihn, dass die zwei Satyrn im Ballsaal Copien jener des Pal. della Valle in Rom waren (s. Palustre, Renaissance en France, t. I. p. 208), ferner dass sich die Fresken Ruggiero Ruggieri's, deren Localität Vasari anzugeben vergass, in den Räumen befanden, welche Gabrielle d'Estrées, die zur Herzogin von Monceau erhobene Geliebte Heinrichs IV. bewohnte. Ausserdem gewährt der Bericht Cassiano's eine reiche Ausbeute an Mittheilungen über den Schmuck und die Einrichtung des Palastes, über die Lebensweise und Gewohnheiten seiner Bewohner u. s. f.

Im zweiten Theil der Arbeit gibt E. Molinier ausführliche Auszüge aus den Baurechnungen des Schlosses von Fontainebleau für die Jahre 1639—42, welche bisher nur durch die lückenhaften Mittheilungen L. de Laborde's in

der Revue universelle des arts (t. IV. 1856) bekannt und von Champollion-Figeac für sein Werk »Le palais de Fontainebleau« nur in flüchtiger und wenig exacter Weise benützt worden waren. Aus der Bibliothek zu Nevers sind dieselben jetzt in jene des Schlosses selbst übertragen und ihre Verwerthung für die Baugeschichte des letzteren an Ort und Stelle möglich geworden. Interessant sind die Auszüge Molinier's auch aus dem Grunde, weil sich durch dieselben die Beschreibung des Père Dan, die zur selben Zeit entstand (1642), controlliren lässt. *C. v. F.*

Die von J. Rouam unter der Leitung E. Müntz's herausgegebene Sammlung »Les artistes célèbres« ist jüngst um die Doppelbiographie Fra Bartolommeo della Porta's und Mariotto Albertinelli's aus der Feder Gustave Gruyer's bereichert worden. Wenn uns der Verfasser auch nichts wesentlich Neues zu bieten vermag, — das Material scheint durch die Forschungen von Marchese, Ridolfi, Crowe und Cavalcaselle vollständig gehoben zu sein — so weiss er seine Darstellung durch diskrete Einbeziehung des geschichtlichen und culturhistorischen Hintergrundes, sowie der mit dem Frate in nähere Beziehung tretenden hervorragenden Persönlichkeiten ebenso anziehend, als durch die fleissige und gewissenhafte Verarbeitung des gesammten zur Verfügung stehenden Stoffes und die in Fussnoten durchgängig beigefügten litterarischen, örtlichen und sonstigen Nachweise nicht bloss für den Dilettanten lehrreich und werthvoll zu gestalten. Ein im Anhang beigefügtes sorgfältiges Verzeichniss der ausgeführten Werke, wie der Handzeichnungen beider Meister erhöht den Werth der schönen Arbeit Gruyer's auch für Fachkreise; nur wäre für diese bei den ersteren die Angabe der Bezeichnungen und Datirungen, bei beiden aber die durchgängige Beifügung der Katalogs- oder Ordnungsnummern erwünscht gewesen. In der Darstellung der Factoren, aus denen sich der malerische Stil Bartolommeo's zusammensetzt, vermissen wir die Hervorhebung des Einflusses, den vor allem in coloristischer Hinsicht Perugino darauf geübt haben musste. Besonders ausführlich ist das in der Kathedrale zu Besançon befindliche Altarbild Fra Bartolommeo's, nach dem Donator die »Madonna Carondelet« genannt, behandelt, was um so dankenswerther erscheint, als der um ihre Geschichte und die Authenticität einzelner ihrer Theile geführte Kampf in französischen Zeitschriften von bloss provincieller Bedeutung ausgefochten wurde. Indem Gruyer die dort ins Treffen geführten Argumente für das Für und Wider resumirt, setzt er auch weitere Kreise, denen jenes litterarische Material seiner Natur nach unerreichbar geblieben wäre, in den Stand, sich in der schwebenden Frage ein selbständiges Urtheil bilden zu können. Auch die von Père Bayonne neuerdings klargestellten Daten zur Geschichte des von Franz I. erworbenen und nach langem Verschollensein erst jüngst wieder entdeckten »hl. Sebastian« fasst der Verfasser in Kürze zusammen. — Die Illustrationen, insbesondere so weit sie Handzeichnungen reproduciren (wie dies fast mit der Hälfte der Gesammtanzahl der Fall ist), gereichen der verdienstlichen Arbeit zu besonderem Schmuck. *C. v. F.*

Verzeichniss von Besprechungen.

Alford, M. Needlework as art. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, August.)

Alsberg, M. Die Anfänge der Eisencultur. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, Sept.)

Anderson. Bronze and stone ages in Scotland. (Academy, 745.)

— W. The pictorial arts of Japan. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, Juli.)

Anthes, E. G. Die Antiken der gräflich Erbachischen Sammlungen zu Erbach in O. (Duhn: Westdeut. Zeitschr. V, 2.)

Ashenhurst, Th. Design in textile fabrics. (Le Livre, Sept.)

Aus'm Weerth, E. Die Reiterstatuette Karls d. Gr. aus dem Dome zu Metz. (Gazette archéol., 1. 2.)

Babelow. Description historique et chronologique des monnaies consulaires. (Revue critique, 28.)

Bastelaer, D. A. van. Les grès wallons. (Molinier: Gazette archéol., 1. 2.)

Baudenkmale in der Pfalz, herausgeg. von der pfälzischen Kreisgesellschaft des bayerischen Architekten- u. Ingenieurvereins. (Kunstchronik, 38.)

Bayet, C. Précis d'histoire de l'art. (Noel: Courrier de l'Art, 26.)

Beissel, St. Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. (Humann: Archiv f. kirchl. Kunst, 8.)

Beltrami, L. Il castello di Milano sotto il dominio degli Sforza. (Leroi: Courrier de l'Art, 26.)

Beraldi, H. Les graveurs du XIXe siècle. IV. (Véron: Courrier de l'Art, 29.)

Bergstrom, W. S. Ornamenter for norsk Traeskjaerer Kunst. (Kunst und Gewerbe, 8.)

Bertolotti, A. Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri — in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. (Revue de l'art chrét. N. Ser. IV, 3.)

— Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. (Courrier de l'Art, 26.)

Boffi, L. Il palazzo Vitelleschi in Corneto, Tarquinia. (Lübke: Kunstchronik, 41. — Geymüller: Chronique des Arts, 26.)

Bohn, R. Altertümer von Pergamon. Das Heiligtum der Athena Polias Nikephoros. (Dörpfeld: Deutsche Litter.-Ztg., 25.)

Brockhaus, H. Pomponius Gauricus, de sculptura. (Semper: Deutsche Litter.-Ztg., 31. Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, Sept.)

Burckhardt, J., *Lübke* u. *Gurlitt.* Geschichte der neueren Baukunst Bd. III, 2. Aufl. Semper, W.: Allg. Ztg. B. 244.)

Burty, P. Bernard Palissy. (Gazette archéol., 1. 2.)

Büttgen, P. Monogrammbuch. (Kunst u. Gewerbe, 4.)

Cavalucci, C. J. Pel V° centenario de la nascità: Vita ed opere del Donatello. (Chronique des Arts, 29. — Lübke: Zeitschr. f. bild. Kunst, 11.)

Champeaux, A. de. Le meuble. (Kunst u. Gewerbe, 5.)

— Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs. (Le Livre, August.)

Champier, V. Les anciens almanachs illustrés. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, Juli.)

Cournault, Ch. Les artistes célèbres. Jean Lamour. (Le Livre, Sept.)

Creeny, W. F. A book of facsimiles of monumental brasses on the Continent of Europe. (Conway, Academy, 736.)

Crowe, J. A. u. G. B. *Cavalcaselle.* Raphael II. (Grimm: Deut. Litter.-Ztg., 29.)

Desjardins, G. Le Petit-Trianon. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, Juli.)

Diehl, Ch. Ravenne, études d'archéologie byzantine. (Molinier: Gaz. archéol., 1. 2.)

Dolmetsch, H. Der Ornamentenschatz. (Kunst u. Gewerbe, 4.)

Dufour, Th. Notice sur Jean Perrissin et Jacques Tortorel. (Molinier: Gazette archéol., 3. 4.)

Duplessis, G. et H. *Bouchot.* Dictionnaire des marques et monogrammes des graveurs. (Gazette archéol., 3. 4.)
Durm's Werke über die Baukunst der Griechen, Etrusker u. Römer. (Centralblatt f. Bauverwaltung, 24.)
Ebers, G. Cicerone durch das alte und neue Aegypten. (Erman: Deut. Litter.-Ztg., 32. — Litterar. Centralbl., 28.)
Edelmetall-Arbeiten d. XVI. u. XVII. Jahrhunderts aus der Sammlung Saly Fürth zu Mainz. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, Juli.)
Ende, H. Architektonische Studienblätter. (Kunst u. Gewerbe, 4.)
Engerth, E. v. Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. Gemälde III. (Leroi: Courrier de l'Art, 35.— Allg. Ztg., B. 236.)
Erculei, R. Esposizione del 1885. Intaglio e tarsia in legno. Roma, Museo artistico - industriale. (Kunstgewerbeblatt II, 10.)
Erman, A. Aegypten u. ägyptisches Leben im Altertum I. (Pietschmann: Deutsche Litter.-Ztg., 27.)
Faudel et *Bleicher.* L'âge de bronze en Alsace. (Tischler: Westdeutsche Zeitschr. V, 2.)
Fieffé, C. P. et A. *Bouveault.* Faiences patriotiques nivernaises. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, Juli.)
Franken, D. Adriaen van de Venne. (Courrier de l'Art, 35.)
Frantz, E. Das heilige Abendmahl des Lionardo da Vinci. (Litterar. Centralblatt, 29.)
Freitag, Cl. Die Kunst der Oel-, Aquarell-, Holz-, Stein-, Porcellan- u. Stoffmalerei. (Kunst u. Gewerbe, 8.)
Friken, A. v. Le catacombe romane e i monumenti dell'arte cristiana primitiva. (Giorgetti: Archivio stor. italiano, XVIII, 4.)
Frizzoni, G. Collezione di quaranta disegni scelti dalla raccolta del Senatore Giovanni Morelli. (Lübke: Zeitschr. f. bild. Kunst, 11.)
Froehner. Terres cuites d'Asie de la collection Gréau. (Reinach: Revue critique XX, 25.)
Garnier, E. Histoire de la verrerie et de l'émaillerie. (Molinier: Gaz. archéolog., 3. 4. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, Juli.)
Genevay, A. Le style Louis XIV. Charles le Brun. (Kunst u. Gewerbe, 4.)
Gerspach. L'Art de la verrerie. (Kunst u. Gewerbe, 8.)
Geschichte der deutschen Kunst. Berlin, Grote. (Kunst u. Gewerbe, 4.)
Gmelin, L. Die Elemente der Gefässbildnerei mit besonderer Berücksichtigung d. Keramik. (Kunstgewerbebl. II, 10.)
Gower, R. Iconographie de la Reine Marie Antoinette. (Noel: Courrier de l'Art, 35.)
Grand-Carteret, J. Raphael et Gambrinus. (Chronique des Arts, 24. — Allg. Ztg. B. 249. — Le Livre, August.)
Grimm. Das Leben Raffael's. (Koopmann: Zeitschr. f. bild. Kunst XXI, 10.)
Guiffrey, J. Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours. (Lasteyrie: Gaz. archéol., 3. 4. — Kunst u. Gewerbe, 4.)
Gurlitt, C. Geschichte des Barockstiles, Rokoko u. des Klassizismus. (Kunst u. Gewerbe, 5. 8.)
Habich, G. E. Vademecum pour la peinture italienne des anciens maitres. (Kunstchronik, 40.)
Haupt. Die Bau- u. Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein. (Biernatzki: Götting. gelehrte Anzeigen, 12.)
Heiss, A. Les médailleurs de la renaissance, VI. Sperandio. (Ephrussi: Gaz. des B. Arts, 1. Juli.)
Herquet. Die Renaissancedecke im Schlosse zu Jever. (Litterar. Centralbl., 36.)
Hrachowina, C. Vorlagen für das Kunstgewerbe. (Kunst u. Gewerbe, 8.)
Ilg, A. u. H. *Kabdebo.* Wiener Schmiedewerke des XVIII. Jahrhunderts. (Kunst u. Gewerbe, 4.)
Imhoff-Blumer. Porträtköpfe auf antiken Münzen. (Babelon: Gaz. archéol., 1. 2.)
Indice geografico-analitico dei disegni di architettura nella R. Galleria degli Uffizi in Firenze. (Kunstchronik, 42.)
Jordan. Topographie der Stadt Rom im Altertum, I, 2. (Richter: Berliner philol. Wochenschr. V, 26.)
Kramer, Th. v. u. W. *Behrens.* Ornamentale Fragmente für das Kunstgewerbe. (Kunstgewerbebl. II, 11.)
Kraus, H. Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer. II. (Litterar. Centralblatt, 31.)
Kunstgewerbliches aus d. vom Mährischen Gewerbemuseum 1885 veranstalteten Ausstellung von Waffen, Kriegs- u. Jagdgeräten. Text von Wendelin Böheim. (Kunstgewerbebl. II, 11. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, August.)
Künstlerlexikon, Allgemeines, herausg. von Meyer, Lücke u. Tschudi. III. Bd. (Litterar. Centralbl., 34.)
Lane-Poole's Art of the Saracens in Egypt. (Butler: Academy, 739.)
Langl, J. Griechische Götter u. Heldengestalten. (Kunst u. Gewerbe, 5.)

Laverrenz, C. Die Medaillen u. Gedächtnisszeichen d. deutschen Hochschulen. (Litterar. Centralbl., 36.)
Lessing, J. Was ist ein altes Kunstwerk werth? (Litterar. Centralbl., 29.)
Lipp. Die Gräberfelder von Keszthely. (Fligier: Allg. österr. Litter.-Ztg. II, 8.)
Lippmann, F. u. R. *Dohme*. Druckschriften des XV.—XVIII. Jahrhunderts. (Kunst und Gewerbe, 6.)
Lübke, W. Architektur des Mittelalters u. der Neuzeit. (Semper, H.: Allg. Ztg., B. 203.)
Lützow, C. v. Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. (Kunst u. Gewerbe, 5.)
Lutzsch, H. Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau. (Litterar. Centralbl., 37.)
Märtens, H. Skizze zu einer praktischen Aesthetik der Baukunst. (Litterar. Centralbl., 25.)
Maindron, E. Les affiches illustrés. (Chronique des Arts, 27.)
Martin, A. Arts céramiques, faiënces et porcelaines. (Le Livre, August.)
Marx, R. Henri Regnault. (Le Livre, August. — Chronique des Arts, 27.)
Matthias, J. Die Regel vom goldenen Schnitt im Kunstgewerbe. (Kunst u. Gewerbe, 8.)
Mély, F. de. Le trésor de Chartres. (Gazette archéol., 3. 4.)
Menge. Einführung in die antike Kunst. (Trendelenburg: Wochenschr. f. class. Philol. III, 23.)
Menzel, A. Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen. (Graphische Künste IX, 1.)
Merz, J. Die Bilderwerke an der Erzthüre des Augsburger Domes. (Litterar. Centralbl., 36. — Fabriczy: Kunstchronik, 40.)
Mestorf, J. Vorgeschichtliche Alterthümer aus Schleswig-Holstein. (Litterar. Centralbl., 33.)
Michel, E. Les musées d'Allemagne. (Revue de l'art chrét. N. Ser. IV, 3.)
Molinier, E. Les bronzes de la renaissance, les plaquettes. (Le Livre, Aug. — Chronique des Arts, 24.)
Moser, F. Ornamentvorlagen f. gewerbliche Fach- und Fortbildungsschulen. (Kunst u. Gewerbe, 4.)
Müller, E. 21 Bl. Motive f. Maler. (Kunst u. Gewerbe, 4.)
— I. Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. (Dittenberger, W.: Deutsche Litter.-Ztg., 31. — Reinach: Revue critique XX, 20.)
Müntz, E. et E. *Molinier*. Le château de Fontainebleau au XVIIe siècle. (Gehuzac: Courier de l'Art, 26.)
Nordhoff, J. B. Die Kunst- u. Geschichts-Denkmäler d. Kreises Warendorf. (Allg. Ztg., B. 215.)
Nyrop, C. Meddelelser om dansk guldsmedekunst. (Rosenberg, M.: Kunstgewerbebl. II, 10.)
Palustre, L. et H. *Barbier de Montault*. Le Trésor de Trèves. (Gazette archéol., 3. 4. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, August.)
Pape, J. Barock- u. Rococo-Ornamente. (Kunst u. Gewerbe, 6.)
— Das Musterzimmer. (Kunst und Gewerbe, 5.)
Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς ἑταιρίας τοῦ ἔτους 1884. (Fabricius: Deutsche Litter.-Ztg., 30.)
Prignot, E. Moderne Sitzmöbel. (Kunstgewerbebl. II, 11.)
Prou, M. Inventaire des meubles du Cardinal Geoffroi d'Alatri. (Gaz. archéol., 3. 4.
Quicherat, J. Mélanges d'archéologie et d'histoire. (Molinier: Gaz. archéol., 3. 4.) — Mely: Chronique des Arts, 30.)
Ratel, S. Les basiliques de Saint-Martin à Tours. (Revue de l'art chrét. N. S. IV, 3.)
Reber, F. v. Kunstgeschichte des Mittelalters. (Kunst u. Gewerbe, 5. — Ilg: Allg. österr. Litter.-Ztg. II, 10.)
Redtenbacher, R. Die Architektur d. italienischen Renaissance. (Jessen: Deut. Litter.-Ztg., 27.)
Rée, P. J. Peter Candid. (Kunst u. Gewerbe, 6.)
Reinach, S. La colonne Trajane. (Courrier de l'Art, 36.)
Reissenberger, L. Die evangelische Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt. (Deut. Litter.-Ztg., 37.)
Richter, F. De thesauris Olympiae effossis. (Michaelis: Deutsche Litter.-Ztg., 33. — Litterar. Centralbl., 27.)
— L. Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. (Litterar. Centralbl., 34.)
Richter, F. Ueber antike Steinmetzzeichen. (Schaaffhausen: Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfreunden im Rheinl., 81.)
Rochet, Ch. Traité d'anatomie, d'anthropologie et d'éthnographie appliqués aux Beaux Arts. (Chronique des Arts, 28.)
Rollett, H. Goethe-Bildnisse. (Graphische Künste IX, 1.)
Ronchaud, L. de. Au parthénon. (Courrier de l'Art, 36.)
Rossi, G. B. Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV. (Revue de l'art chrét. N. Ser. IV, 3.)
Saladin, Description des antiquités de la régence de Tunis. (Revue critique 30. — Courrier de l'Art, 27.)

Schadow, R. Daniel Specklin. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, August.)
Schliemann, H. Tirynthe. (Babelon: Gaz. archéol., 5. 6.)
Schmarsow, A. Melozzo da Forli. (Courrier de l'Art, 25.)
Schneider, F. Der Dom zu Mainz. (Reimers: Kunstchronik, 43.)
Schnorr von Carolsfeld, J. Briefe aus Italien, herausgegeben v. F. Sch. v. C. (Dehio: Allg. Ztg., B. 211.)
Schreiber, Th. Kunsthistorischer Bilderatlas. (Allg. Kunstchronik X, 32. — Babelon: Gazette archéol., 3. 4.)
Schulz, A. Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. (Mothes: Allg. Kunstchronik, 35.)
Schulze, H. Farbige Elementar-Ornamente von aufsteigender Schwierigkeit. (Litterar. Centralbl., 32.)
Seidel, G. F. Das kgl. Lustschloss Schleissheim. (Kunstgewerbebl., II, 10.)
Springer, R. Kunsthandbuch f. Deutschland, Oesterreich u. d. Schweiz. (Kunst u. Gewerbe, 6.)
Städtewappen von Oesterreich-Ungarn. (Deutscher Herold, 7. 8.)
Stegmann, H. Die Rochus-Kapelle zu Nürnberg u. ihr künstlerischer Schmuck. (Leroi: Courrier de l'Art, 26.)
Steinbrecht, C. Thorn im Mittelalter. (Litterar. Centralbl., 27.)
Strzygowski, J. Ikonographie der Taufe Christi. (Thode: Deut. Litter.-Ztg., 36.)
Svoboda, A. Kritische Geschichte d. Ideale. (Glogau: Deut. Litter.-Ztg., 31.)
Thaleim. Manuel des antiquités grecques. (Hermann: Revue critique, 32.)
Tourneux, M. Eugène Delacroix devant ses contemporains. (Le Livre, Juni. — Chronique des Arts, 24.)
Vacher, S. Fifteenth century italian ornament. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, Sept.)
Venturi, A. La R. Galleria Estense in Modena. (Leroi: L'Art, 1. Sept.)
Voss, A. u. G. *Stimming.* Vorgeschichtliche Alterthümer aus der Mark Brandenburg. (Litterar. Centralbl., 33.)
Wagner, E. Hügelgräber u. Urnenfriedhöfe in Baden. (Tischler: Westdeut. Zeitschr. V, 2.)
Waldstein, Ch. Essays on the art of Pheidias. (Babelon: Gaz. archéol. 3. 4.)
Willis and *Clarke.* Architectural History of Cambridge. (Middleton: Academy, 738.)
Winter, F. Die jüngeren attischen Vasen und ihr Verhältniss zur grossen Kunst. (Benndorf: Deut. Litter.-Ztg., 35.)
Wortitsch, Th. Das evangelische Kirchengebäude in Bistriz. (Deutsche Litter.-Ztg., 37.)
Wurzbach, A. v. Geschichte d. holländischen Malerei. (Litterar. Centralbl. 25.)
Zehender, W. v. Die runden Thürme in Ireland. (Litterar. Centralbl., 32.)

Aus dem Nachlasse R. v. Eitelberger's.

II.

Ueber Naturwahrheit im Kunstwerke [1]).

Nebst der Lebendigkeit ist es die Naturwahrheit, die an einem Kunstwerke in Betrachtung zu ziehen ist. Alles, was ein Künstler darstellen will, muss er durch körperliche Formen ausdrücken. Aus dem Kreise der Körperwelt kann er nicht heraustreten, wenn er überhaupt Künstler sein will, auch selbst dann nicht, wenn er die sogenannte übersinnliche Welt zur Erscheinung bringen möchte; denn die übersinnliche Welt, die er darstellen will, ist ihm nur nahbar in den Formen der Erscheinungswelt, er kann nichts weiter thun, als, wie sich Cennino Cennini [2]) naiv ausdrückt, »nie gesehene Dinge in die Hülle der natürlichen stecken«. Die Kunstrichtung keines Volkes und keiner Zeit kennt daher auch keine anderen Formen und Gestalten, als diejenigen, welche unmittelbar oder mittelbar der Natur entnommen sind. Denn auch dasjenige, was uns als das Bizarrste oder Phantastischste oder als der höchste Ausdruck des Spiritualismus an Kunstwerken erscheint, ist der Anschauung, also der Natur entlehnt. In den Schriften der Theosophen und philosophischen Schwärmer giebt es allerdings zahllose Betrachtungen über die unkörperliche Welt des Jenseits, durch welche sozusagen der Himmel auf die Erde heruntergezogen wird; aber der Künstler

---

[1]) Kein Zweifel, dass dies Capitel »über Naturwahrheit im Kunstwerke« nicht die letzte Vollendung und Abrundung erfahren hat. Fehlt doch z. B. die bald im Anfang verheissene Auseinandersetzung mit Dürer's und Lionardo's Ansichten über das Verhältniss der Kunst zur Natur. Doch auch in der fragmentarischen Form hat der Kern der Frage in Folge der aufgeklärten ästhetischen Anschauung und des gereiften kunstgeschichtlichen Urtheils eine unanfechtbare Antwort gefunden. Für eine ausgedehntere Behandlung der Frage bieten die Studienmappen des Verfassers reiches Material. H. J.

[2]) »Buch von der Kunst«, ed. A. Ilg. (Wien 1871. S. 4.)

kann mit solchen theoretischen Betrachtungen gar nichts anfangen; er ist einmal an die Körperwelt gebunden und hat gar kein Mittel, sich derselben zu entledigen und davon sich zu befreien. Das Gebundensein an die Körperwelt ist aber nicht ein Mangel der Kunst, sondern die Quelle ihres Daseins: der echte Künstler, welcher Richtung immer er angehören mag und welche Anschauungen immer er über die jenseitige Welt hat, deren Ideale er verkörpern will, empfindet auch dieses Gebundensein an die Erscheinungswelt, nicht als ein Hemmniss, sondern umgekehrt als ein Mittel, zu dem Ideale aufzusteigen. Der krankhafte Spiritualismus, der manchmal Künstler beherrscht, wehrt denselben die Berührung mit der Natur, und es schämen sich solche Künstler sehr häufig, Modelle zu benützen, die Anatomie zu studiren, den Anforderungen der Perspective vollständig Rechnung zu tragen, sie ergreifen dann alle möglichen Ersatzmittel, Gliedermänner u. s. f., sie gewöhnen sich, sich selber und die Leistungen ihrer Schule zu copiren, und wehren sich, so viel sie können, einen unmittelbaren Contact mit der Natur einzugehen; aber ihr Widerstand ist ein vergeblicher und zugleich verderblicher, denn auch das, was sie als Ersatzmittel brauchen, ist durch und durch körperlicher Natur und nur mit den Sinnen zu erfassen und durch der Hände Arbeit zu erreichen. Der grösste Spiritualist unter allen christlichen Künstlern, Fiesole, der glücklicherweise in einer geistig ganz gesunden Zeit gelebt hat, ist daher auch in allen seinen Werken voll der feinsten Naturbeachtung, und die reizendsten sowohl als die ergreifendsten Scenen, die er geschildert hat, sind alle der Welt entnommen, die Gott geschaffen hat. Die Sehnsucht nach der jenseitigen Welt würde nie bei ihm zu so vollendetem Ausdruck gekommen sein, wenn er die Erscheinungswelt als ein Hemmniss aufgefasst und die Natur als im Gegensatze zur Kunst betrachtet hätte. So wurde auch Giotto von seinen Zeitgenossen ganz besonders als grosser Interpret der Natur gefeiert. So schreibt Johann Villani: »Giotto, unser Mitbürger, welcher in der Malerkunst der grösste Meister war, den es zu seiner Zeit gegeben, war derjenige, welcher jegliche Figur und Handlung am natürlichsten darstellte.« Und Boccaccio rühmte im Decamerone T. 6 Nov. 5, »dass die Natur nichts hervorbringe, was Giotto nicht bis zur Täuschung nachgeahmt habe«. Als aber Angelus Politianus die Grabschrift des Giotto mehr als zweihundert Jahre nach seinem Tode abfasste, konnte er nichts Bezeichnenderes schreiben, als die Worte:

Naturae deerat nostrae, quod defuit arti
plus licuit nulli pingere, ni melius.

Dass in den Büchern des Lionardo und des Albrecht Dürer das Studium der Natur in den Vordergrund tritt, wird noch besonders aus-

geführt werden; dass aber auch die spätere Zeit, die theilweise schon von ganz falschen Grundsätzen ausgegangen ist, die Naturwahrheit angestrebt hat, zeigt die Aeusserung des Cellini: »Ich hatte mich dieses Knaben zum Modell bedient, denn wir finden keine anderen Bücher, die Kunst zu lernen, als die Natur.« Auch Sandrat[3]) spricht sich in der deutschen Akademie in barocker, aber doch ziemlich deutlicher Weise aus: »Wann ein Maler eine gute Erfahrung und Practica erlanget und seine Hand etwas geschickt gemacht hat, alsdann soll er dieselbe an natürliche Dinge legen und sich aufs höchste befleissigen, damit obiges jedes zum genauesten beobachtet werde und alles mit der Natur völlig einstimme, denn die Natürlichkeit macht den Künstler gross, ruhmreich und gepriesen.«

Und wie es bei Giotto und den Anfängen der italienischen Malerei der Fall war, so ist es auch in der griechischen Kunst gewesen. Die Werke der altgriechischen Kunst machen auf uns den Eindruck strenger Naturwahrheit, und die römischen Schriftsteller Plinius und Quintilian, welche sich ohne allen Zweifel bei ihrer Beurtheilung der ältesten griechischen Kunst auf griechische Autoritäten gestützt haben, heben die Wahrheit, die Härte und Magerkeit der Formen hervor, gewissermassen, als wäre die griechische Kunst auf dem Wege der Wahrheit zur Schönheit durchgedrungen. Wir geben die Hauptstelle nach dem Wortlaut des Cicero, weil sie am meisten bezeichnend ist, sie lautet: »Quis enim — — non intelligit Canachi signa rigidiora esse, quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi: nondum Myronis satis ad veritatem adducta, jam tamen, quae non dubites pulchra dicere«[4]). Haben wir früher Gelegenheit gehabt, auf die Lebendigkeit der Gestalten bei den Aegineten hinzuweisen, so können wir jetzt noch hinzufügen, dass eben die Lebendigkeit der Erscheinung durch die Naturwahrheit der Formen herbeigeführt wurde. Ueber die Naturtreue der Aeginetischen Bilder hat J. M. Wagner so eingehend gesprochen, dass es genügt, auf seinen »Bericht über die Aeginetischen Bildwerke«[5]) hinzuweisen. Die unmittelbar darauf folgende Zeit, speciell die Zeit des Perikles, stand unter dem Einflusse Phidias' und der Hoheit und Erhabenheit der Gestalten, welche dieser Künstler geschaffen hat; aber es würde ein verderblicher Irrthum sein, wenn man glauben würde, die Hoheit der Gestalten des Phidias wäre auf Kosten der Naturwahrheit erzielt, und wir begreifen es recht sehr, dass

---

[3]) D. Akad. I. III. I. 61.

[4]) Brutus XVIII.

[5]) Stuttgart, 1817. S. 86—143.

ein späterer Sophist, Demetrius in Phalera, als einen Hauptcharakter der Werke von Phidias die Magerkeit und Zusammenziehung (ἡ ἰσχνότης καὶ ἡ συστολή) angiebt. Denn dieser Demetrius, ein Zeitgenosse der Kaiser Caligula bis Domitian, hatte den manierirten Stil und die Weichheit der Plastik der damaligen Zeit vor Augen und es mussten ihm die Werke des Phidias allerdings mager und gewissermassen in der Muskelbewegung zusammengezogen erscheinen. Allerdings haben wir keine beglaubigten Werke, welche Phidias mit eigener Hand gearbeitet hat, wohl aber eine grosse Anzahl von Werken seines Ateliers und seiner Schule, welche uns ein ganz deutliches Bild von dem Geiste, der in demselben herrschte, geben, und da trifft dann zuweilen bei diesen Alles zu, was von der Grösse des Stiles und von der Hoheit des Ideales gesprochen wird; aber eben so deutlich zeigen doch diese erhaltenen Bilderwerke, dass diese feierliche Grösse der Idealgestalten durch die ruhige Naturgewalt herbeigeführt wird, in welcher sich dieselben bewegen. Wer die Geschichtsbücher über griechische Plastik von Winckelmann angefangen bis auf unsere Tage durchsieht, der wird die Ueberzeugung gewinnen, dass immer mehr und mehr die grosse Naturwahrheit der Werke des Phidias betont wird und dass man sich immer mehr und mehr von dem Idealismus der Winckelmann und Mengsschen Zeit emancipirte und auf die Formenwelt der Gestalten directer und positiver einging. Die Künstler hingegen gehen den grossen Ueberresten der griechischen Plastik achtungsvoll aus dem Wege und gewinnen aus ihr keine Grundsätze für die praktische Kunstübung. Unsere ganze Weltanschauung ist heutigen Tages noch viel zu sehr von dualistischen Elementen erfüllt und so sehr gewohnt, Seele und Körper, Gedanke und Form, Idealismus und Realismus als directe und unversöhnliche Gegensätze anzusehen, als dass man sich darüber wundern könnte, dass auch in der Plastik diejenigen Künstler am wenigsten gewürdigt werden, deren geistige Anschauung nicht neben den Körperformen einhergeht, sondern in naturwahren Formen ganz unmittelbar sich ausspricht. Dazu kommt es, dass die grössten plastischen Werke der Griechen sich gegenwärtig im englischen Besitze befinden, daher auch von dem kunstgebildeten Theile Europas weniger gekannt und gewürdigt werden. Würden gegenwärtig die Aegineten und die Elgin- und Phigaliamarbles in den Räumen des Vaticans unmittelbar neben den Hunderten von Marmorstatuen aus der römischen Kaiserzeit aufgestellt sein, so würde der Künstlerwelt die Kluft klar sein, die zwischen den Werken des Parthenon einerseits und dem Apollo von Belvedere und Antinous andererseits vorhanden ist.

Auch geht es nicht recht an, bei der Würdigung des Kunst-

charakters des Phidias sich auf einen Satz von Philostratos' Leben des Apollonios von Tyana (ed. Kayser 231, 9) und auf die Theorien des Plotin zu berufen. Es hat schon etwas Missliches, die Grundsätze des Plato und Aristoteles direct bei der Würdigung von Kunstwerken heranzuziehen, denn wir wissen ja genau, welch relativ geringer Zusammenhang zwischen den Künstlern und den gleichzeitig lebenden Philosophen stattfindet; sie gehen neben einander her, sie ergänzen sich gegenseitig und vervollständigen das Culturbild einer bestimmten Zeit; aber beide arbeiten selbständig nach verschiedenen Gesichtspunkten und nach verschiedenen Zielpunkten; aber noch weniger zulässig ist es, die Schriften eines Sophisten wie des Philostrat und eines Philosophen wie Plotin zur Erklärung des Kunststiles des Phidias zu citiren. Viel bezeichnender ist gewiss die Art, wie sich Canova über die Elginmarbles Dannecker gegenüber im Jahre 1815, 19. März, ausgesprochen hat: »An den herrlichen Bildern, die jetzt England besitzt und Athen verloren hat, ist alles lauter reine Natur — wirkliches Fleisch — Alles ist Wahrheit. Unsere berühmtesten Antiken sind, ich bin es überzeugt, nur antike Copien viel schönerer Kunstwerke, und weniges von dem, was wir besitzen, als der Torso und der Borghesi'sche Fechter, sind Originale. Nur zu den Zeiten des Phidias und Praxiteles wussten die Griechen, was das Höchste der Kunst ist.«

Ebenso schreibt Canova an den Grafen Elgin: »Ich bewundere an diesen Denkmälern die Wahrheit der Natur, die mit der Wahl der schönsten Formen verbunden ist; alle Stücke athmen Leben und eine ungemeine Kenntniss der Kunst, die aber nie im geringsten zur Schau ausgestellt, sondern vielmehr durch vollendete meistermässige Kunstfertigkeit versteckt wird. Die nackten Theile sind vollkommenes Fleisch und das Schönste in seiner Art« [6]). Diese Worte eines Künstlers, der als Vertreter der idealistischen Richtung verdientermassen einen grossen Namen hat, wiegen alle noch so geistreichen Deductionen auf, die, auf philosophischen Theorien aufgebaut, die Kunstwerke mehr verschleiern als enthüllen.

Dass ein Kunstwerk einen lebendigen und naturwahren Eindruck machen müsse, wird wohl von keiner Seite geradeaus bestritten, wohl aber wird insbesondere von Goethe darauf hingewiesen, dass es nicht angeht, ein Naturwerk und ein Kunstwerk unmittelbar neben einander zu stellen; besonders dort, wo sich Goethe über Diderot's Versuch über die Malerei ausspricht, entwickelt er eine Reihe von Sätzen, welche die Frage über Naturwahrheit und Kunstwahrheit, über Wahrheit und

[6]) Die Elgin'schen Marmorbilder u. s. f. (Darmstadt) S. 36 u. 37.

Wahrscheinlichkeit scharf beleuchtet. Nur muss man, wenn man diese Goethe'schen Sätze in Erinnerung zieht, zweierlei nicht vergessen. Man muss sich vorerst erinnern, dass Goethe von Jugend auf einen Zug von Idealismus gehabt hat, der durch seine Lehrer, insbesondere durch Oeser, und später durch Heinrich Mayer und die weimaraner Kunstwerke befestigt wurde. Dieser Zug war es, der durch das Studium Winckelmann's und durch seinen Aufenthalt in Rom gesteigert wurde und der ihn sein ganzes Leben hindurch beherrscht hat. Es war also auch begreiflich, dass die Blätter, welche Diderot geschrieben hat, heftigen Widerspruch erregten. Diese Verherrlichungen des Naturalismus in Diderot waren aber hervorgerufen durch die ganze conventionelle Malerei, die in der damaligen französischen Akademie herrschte; sie gingen Hand in Hand mit den Philosophen der Encyclopädie und mit den neu auftretenden Genremalern, wie Watteau und Boucher; auch in den Blättern über »Wahrheit und Wahrscheinlichkeit im Kunstwerke« sucht Goethe den Unterschied zwischen Kunstwahrheit und Wirklichkeit genauer festzustellen, und ebenso kommen in seiner deutschen Ausgabe von Diderot's »Versuch über die Malerei« zahlreiche Winke vor, um die Grenzlinien zwischen Natur und Kunst genauer zu bestimmen. Wir führen aus diesen Goethe'schen Betrachtungen einige Stellen an: »Die Natur scheint,« so heisst es einmal, »um ihrer selbst willen zu wirken. Der Künstler wirkt als Mensch um des Menschen willen, aus dem, was uns die Natur darbietet, lesen wir uns im Leben das Wünschenswerthe, das Geniessbare nur kümmerlich aus; was der Künstler dem Menschen entgegenbringt, soll alles den Sinnen fasslich und angenehm, alles aufreizend und anlockend, alles geniessbar und befriedigend, alles für den Geist nährend, bildend und erhebend sein; und so giebt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine menschlich vollendete zurück.« Die Natur arbeitet auf Leben und Dasein, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihrer Geschöpfe, unbekümmert, ob es schön oder hässlich sei.

Eine vollkommene Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich; der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen.

Der Künstler soll nicht so wahr und gewissenhaft gegen die Natur sein; er soll gewissenhaft gegen die Kunst sein. Durch die treueste Nachahmung der Natur entsteht noch kein Kunstwerk . . . So weit sind die Sätze Goethe's vollkommen klar; wenn aber Goethe weiter meint, dass ein Kunstwerk noch immer Lob verdiene, in welchem alle Natur erloschen sei, so ist dies gewiss nicht richtig; denn das Lob kann sich

offenbar nur auf das rein Technische und Mechanische beziehen und das Kunstwerk entweder ein ganz todtes und unlebendiges sein, oder ein ganz vollständig manierirtes. Auch das, was Goethe über das Verhältniss vom Kunstforscher über den Künstler sagt, ist nur bis zu einem gewissen Grade und nur unter gewissen Einschränkungen als richtig anzusehen. Wir betrachten es als einen der Hauptgründe der Fortschritte der Malerei im 15. und theilweise auch im 16. Jahrhundert, dass sich die Künstler mit Naturwissenschaft viel genauer und eingehender beschäftigt haben als in späteren Jahrhunderten und dass sie selber in gewissen Zweigen der Naturwissenschaften, speciell der Perspective, der Projections- und Schattenlehre, der Farbenlehre und der Anatomie, nicht dilettantisch, sondern fachmännisch unterrichtet waren. Später allerdings ist eine Art des Naturstudiums in den Kunstschulen eingerissen, welche die Künstler von der Natur zugleich und von der Kunst entfernt hat, und heutigen Tages sehen wir nur ausserordentlich wenige Künstler, die sich so eingehend in den verschiedenen Zweigen der Naturwissenschaften beschäftigt haben, wie Piero dei Franceschi, Squarcione, Michelangelo, Lionardo, Dürer, Ducerceau, Cousin und die Künstlerkreise, die sich an M. Ant. della Torre und Vesalius angeschlossen haben. Die Worte Goethe's lauten: »Der lebendig geniessende Mensch fühle so wie der Künstler, wie billig, ein Grauen wenn er in die Tiefe blickt, in welcher der Naturforscher als in seinem Vaterland herumwandelt! Dagegen habe der reine Naturforscher wenig Respect vor dem Künstler; er sehe ihn nur als ein Werkzeug an, Beobachtungen zu fixiren und der Welt mitzutheilen — und so stünden Natur und Kunst, Kenntniss und Genuss gegen einander, ohne sich wechselseitig aufzuheben, aber ohne sonderliches Verhältniss.« Und das ist eben dasjenige, was nicht ganz richtig ist; denn es war in der Zeit des Raphael Mengs das Verhältniss der Natur zur Kunst kein »sonderliches« gewesen, weil die Kunst ausschliesslich sich mit der Antike beschäftigte, und zwar mit Kunstwerken aus jener Periode, wo die Naturempfindung eine relativ sehr geringe gewesen ist.

Zur Geschichte des ältesten Kupferstichs[1].

Von **Wilhelm Schmidt.**

Der älteste Kupferstich ist bisher ziemlich stiefmütterlich behandelt worden, das heisst, man verstehe mich recht: stiefmütterlich nicht insofern wenig darüber geschrieben worden wäre (man denke z. B. nur an die Untersuchungen über den Finiguerraschwindel [2]), aber durch das bisherige Schreiben ist die Sache verhältnissmässig wenig gefördert worden. Es fehlte eben eine methodische und genaue Untersuchung dieses Gegenstandes. Mit Vergnügen können wir feststellen, dass ein junger Kunsthistoriker das Versäumte nachholt.

Es ist das Dr. Max Lehrs in Dresden, der in kurzer Folge die beiden Werke: »Die ältesten deutschen Spielkarten des Kupferstichcabinets zu Dresden«, und »Der Meister mit den Bandrollen« hat erscheinen lassen. Beide haben das Charakteristische, dass sie mehr bieten, als ihre Titel erwarten lassen.

Bei dem ersteren beschränkt sich der Verfasser keineswegs auf die in Dresden befindlichen Blätter, sondern geht auch auf die anderer Cabinete ein und sucht so das Werk der betreffenden Stecher zu ergänzen und zusammenzustellen. Zuerst handelt Lehrs von dem sogenannten »Meister der Spielkarten«, für den er den Namen »Meister von 1462« vorschlagen zu können glaubte. In der Staatsbibliothek zu München gibt es nämlich einen Kupferstich, die hl. Dreifaltigkeit, auf welchen der ehemalige Besitzer »Frater Conradus Bamberger de tzeyll« (der Mann stammte vermuthlich aus dem fürstbischöflich bambergischen Städtchen Zeil am Main) die Jahreszahl 1462 geschrieben hatte, so dass der Stich auf keinen Fall später gearbeitet sein konnte. Lehrs hat jedoch in einem Aufsatze »Der Meister der Spielkarten«, Kunstfreund 1885, diese Vermuthung wieder zurückgezogen, und zwar mit Recht, denn der Drei-

---

[1]) Gelegentlich: M. Lehrs: Die ältesten deutschen Spielkarten des Kupferstichcabinets zu Dresden. Dresden 1885, W. Hoffmann; und derselbe: Der Meister mit den Bandrollen. Dresden 1886, W. Hoffmann.

[2]) Davon hat Vasari noch in der ersten Auflage nichts gewusst, der ältere Cellini aber gar nichts. Und doch war Cellini florentinischer Goldschmied. Die Sache ist eine ähnliche Erfindung, wie der ziemlich gleichzeitig auftauchende Costerschwindel, dem A. van der Linde ein Ende bereitet hat (vergl. dessen im Erscheinen begriffenes Werk: Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst).

faltigkeitsmann bediente sich einer von dem Kartenmeister verschiedenen Technik. Meinem Dafürhalten nach ist der Dreifaltigkeitsstecher ein Nürnberger oder doch Franke und zwar ein jüngerer Zeitgenosse des Erasmusmeisters. Das Münchener Kupferstichcabinet bewahrt von ihm noch eine Verkündigung Mariä (P. II, 212, 1). In der Staatsbibliothek zu München zeigt man die von Lehrs im genannten Aufsatze des Kunstfreunds besprochene Frau mit dem Hündchen. Die Schrift auf der Bandrolle über der Frau lese ich: Set ale her czo wor ich disse rose hin do. Lehrs liest cio, disce und roce; jedoch ist der nach c folgende Buchstabe ein z, ferner ist das zweite ſ in disse nur scheinbar ein c, indem es nur etwas tiefer gestellt ist, ferner hat das vermeintliche „c" in rose gleichfalls die obige ſ-Form; der Stecher hat ohne Zweifel „ſ" ausdrücken wollen. Uebrigens glaube ich, dass unser Blatt nur eine, und zwar gegenseitige Copie, nach einer Arbeit des Kartenstechers ist; gewisse Einzelheiten, wie der Typus des Gesichtes, dann die Form der linken, zeigenden Hand und die Art, wie die Figur steht, weisen auf die Manier des Kartenmannes hin. Daraus wären auch das „zo" (zu) und das „do" (thue) erklärt bei der sonst oberdeutschen Inschrift: der Copist übertrug die ursprünglich niederrheinische Schrift in sein heimathliches Oberdeutsch, liess jedoch bei dem Reime die kölnischen Formen. Uebrigens ist die Art der Kreuzschraffirung vollkommen in der Manier, die der Erasmusmeister, den ich gleichfalls für einen Nürnberger halte, gebrauchte. Nicht minder von dem Dreifaltigkeitsstecher und zwar ebenfalls als (gleichseitige) Copie nach dem Kartenmann scheint mir ein anderes Blatt der Staatsbibliothek herzurühren (Clm 3941, aus einem ehedem den Augsburger Franciscanern gehörigen Codex): Frau mit Vogel auf einem Esel reitend, vor ihr vier Männer mit Narrenkappen, hinter ihr zieht sie an Stricken vier Affen. Nach der Schrift auf dem Blatte, welche lautet: Eynen essel reyden ich wan ich weil eyn gauch dat is myn federspil da mit fangen ich naren md affen vyl, liegt offenbar ein niederrheinisches Original zu Grunde. Denn die Inschrift zeigt jene Mischung von Ober- und Niederdeutsch, wie sie in Köln stattgefunden hatte. Ursprünglich war ja die Kölner Sprache ebenso wie noch jetzt der vlämische Dialekt eine rein niederdeutsche [3]), die sich aber im Laufe der Zeit durch Einflüsse von Oberdeutschland zersetzt hatte. Uebrigens ohne Missverständnisse von Seiten des Copisten, der hier die Originalmundart nicht übertragen hatte, ging es nicht ab: in dem weil steckt offenbar ein solches, und das kölnische ind (d. h. und) war ihm fremd, und er glaubte md zu lesen. Abgedruckt ist der Stich unrein, und zwar genau wie die Verkündigung und die Dreifaltigkeit im Kupferstichcabinet, während das Exemplar der Dreifaltigkeit in der Staatsbibliothek und das besprochene Blatt mit der stehenden Frau klar und rein gedruckt sind. Dass die Originale von diesen Blättern nicht erhalten sind, ist kein Wunder; erstens sind es freie Darstellungen, die immer leichter der Vernichtung unterlagen, und dann weiss man ja, wie die meisten erhaltenen

---

[3]) Von den kölnischen Gegenden ging der ursprüngliche Zug der Franken aus, welche Flandern germanisirten.

Stiche jener Incunabelzeit bloss in einem Exemplare sich noch erhalten haben, obgleich sie natürlich in vielen Drucken existirt hatten. Man kann sich da denken, wie oft da auch noch das letzte Exemplar verschwunden ist. Auch waren die in süddeutschen Handschriften eingeklebten Blätter eher die süddeutschen Copien als die norddeutschen Originale, weil jene den Besitzern leichter zugänglich waren. Ferner schreibt Herr Lehrs dem Meister von 1462 noch eine hl. Katharina im Münchener Cabinet zu. Ist dies richtig, so gehört ihm auch ein hl. Antonius in der Wiener Hofbibliothek, der aus einer Mondseer Handschrift stammt. Dieser Antonius (leider fehlt auf dem Exemplar der Kopf) ist eine Copie nach einem Blatte der Albertina. Den Copisten also betrachte ich als einen Franken, den Kartenmeister jedoch als einen Kölner. Herr Lehrs theilt meine Ansicht, die ich ihm vor ein paar Jahren geschrieben, in einer Anmerkung auf S. 23 seines »Meisters mit den Bandrollen« mit, jedoch etwas fragmentarisch, so dass ich hier des Näheren darauf eingehen muss. Betrachten wir nämlich die Art, wie z. B. die Gestalten des Kartenmannes stehen, wie der Faltenwurf angeordnet ist (besonders charakteristisch bei der Cyklamendame), beachten wir, wie in eben diesem Faltenwurfe sich die Züge der älteren kölnischen Schule (die man »Meister Wilhelm« nennt) mit den Einflüssen van Eyck's mischen, so werden wir an einen Zeitgenossen Stephan Lochner's denken müssen. In der That haben Stephan's Figuren die grösste Verwandtschaft mit denen unseres Meisters, und zwar erstreckt sich dies von der Gesichtsbildung (besonders ist der Profilschnitt der männlichen Köpfe zu beachten) bis zu der Bildung der Hände und deren Bewegungen. Eine süsse und holdselige Kunst blickt aus unsern Stichen heraus, und wenn dem Verfertiger bewegte Scenen nicht gerathen, so theilt er dies mit den Altkölnern überhaupt. Ob nun unser vortrefflicher Künstler gerade in Köln selbst ansässig war, oder ob er in der Umgebung der niederrheinischen Hauptstadt lebte, können wir nach dem Stande der jetzigen Forschung nicht sagen, so lange nämlich der Einfluss der kölnischen Kunst noch nicht näher begrenzt ist; jedenfalls gravitirt seine Kunst nach Köln. Ein ihm örtlich und zeitlich nahestehender Künstler ist der Meister der Passion von 1446, jedoch besitzt dieser nicht den gleichen Schönheitssinn. Die Art der Gesichtsbildung ist hässlicher, aber doch sind die Züge verwandt; ich glaube, dass auch dieser Künstler, wenn er vielleicht auch nicht geradezu Kölner war, was ich nicht für unmöglich halte, doch nicht allzu entfernt von dem Kartenstecher gedacht werden kann.

Lehrs bringt eine Liste der dem Meister des Kartenspiels zuzuschreibenden Blätter, ich erlaube mir dieselben hier zu ergänzen. Von ihm scheinen mir noch herzurühren: Die Anbetung der Könige, Pass. II, 31, 52 und II, 264, 3 (Dresden); Madonna, P. II, 85, 23 und St. Anna selbdritt, P. II, 86, 26 (beide in Berlin); Madonna auf dem Halbmond, P. II, 224, 105; Martyrium der hl. Katharina, P. II, 238, 187 und das Vogelfünf des Kartenspiels (alle drei in München). In München ist ferner eine sitzende Madonna mit dem Engel, P. II, 225, 106. Ob das süsse, von echt kölnischer Empfindung beseelte Blatt, dessen Druck leider schlecht ist, das ursprüngliche Original ist, wird sich

schwer sagen lassen, ist jedoch wahrscheinlich, jedenfalls ist es viel feiner gestochen als das grössere, gegenseitige Exemplar der Hofbibliothek oder gar als der erbärmliche, offenbar süddeutsche, Holzschnitt derselben Sammlung (das Münchener Bl. ist bei P. II, 225, 106 und das Wiener 107 verzeichnet). Auch den bei Lehrs (Meister mit den Bandrollen Taf. II, Nr. 5) reproducirten St. Johannes Baptista (P. II, 92, 49) halte ich für eine Arbeit des Kartenmanns. Es ist durchaus seine Technik drin, und man beachte z. B. die charakteristischen Pflanzen und die Handbewegungen, die so laut für besagten Künstler sprechen. Das Blatt ist mit ganz besonderer Liebe durchgeführt und bezeichnet in dieser Beziehung offenbar den Höhepunkt der Entwicklung, zu der unser Meister gelangt ist. Von einem Schüler des E. S., wie Lehrs meint, kann meines Erachtens keine Rede sein, denn die Behandlung ist alterthümlicher als bei E. S. sogar selbst, überhaupt sehr verschieden, wie es bei einem Schüler nicht denkbar wäre, und es dürfte der Oberdeutsche durch die Arbeit des Kölners angeregt worden sein, ein Blatt in ähnlicher Situation zu schaffen. Von einer Copie kann überhaupt ja keine Rede sein, es ist bloss das allgemeine Motiv nachgebildet. Auch ist in dem Buchstaben g eine andere Behandlung mit Querschraffirungen deutlich. Dem Kartenmann verwandte Blätter sind noch folgende: Madonna mit dem Kind im Freien sitzend, das Kind streckt die Linke aus, in der es eine Blume hält [4]) (Berlin); Grablegung Christi (P. 1, Hofbibliothek; scheint mir bloss eine Copie zu sein, die Ausführung, die starke Querschraffirungen zeigt, ist zu schwach für unseren Meister); die drei Blätter Christus am Kreuz (unbeschrieben), Christus am Kreuz (P. II, 220, 73) und Auferstehung Christi (P. II, 222, 88), die ebenfalls in der Hofbibliothek sich befinden, sie sind recht schön und des Meisters selbst nicht unwürdig; ein anderes Blatt der gleichen Sammlung, die Heiligen Benedikt und Romanus, P. II, 236, 173 darstellend, das aus dem Kloster Mondsee stammt, ist offenbar (rohe) Copie nach einem verlorenen Original unsers Meisters; Tod Mariä, P. II, 227, 117 ebenfalls in der Hofbibliothek, Madonna auf dem Halbmond mit musicirenden Engeln, B. X, 14, 11 in der Albertina (diese beiden Blätter sind von Einem, wohl auch niederrheinischen, Meister, der aber weniger Geschmack als der Kartenstecher besass); die nackte Frau, B. X, 50, 25 (Albertina; dies Blatt ist vielleicht kein Original, aber es geht jedenfalls auf den Kartenmann zurück) [5]). Ich halte es ferner nicht für unmöglich, dass auch Wenzel's von Olmütz Stich, die Lautenspielerin, P. II, 136, 75, nach unserm Künstler copirt ist; wenigstens die Art, wie der Boden behandelt ist, könnte darauf schliessen lassen. Eine reizende Zeichnung, schwarz mit weissen Lichtern, in der Albertina, St. Georg den Drachen tödtend, ist vollkommen in der Manier des Meisters; sie gilt dort als Nik. Mair, aus dem äusserlichen Grunde, weil ein Blatt des Mair ebenfalls schwarz mit weissen Lichtern behandelt ist. Es ist bei all' diesen Blättern immer zu bedenken, dass auch bei

---

[4]) Leider sind meine Notizen über diesen Stich ganz ungenügend.

[5]) Auch das Blatt, Christus auf dem Oelberg, B. X, 3, 6 (Albertina) gehört einem dem Kartenmann verwandten Meister an.

ihnen verschiedene Zeiten der Entstehung anzunehmen sind. Ferner ist bei dem lückenhaften Material noch nicht in allen Fällen zu constatiren, was Original und Copie ist, und man muss sich vor Augen halten, dass diese Blätter zwischen der ältern und der neuern van Eyck'schen Manier schwanken. Wie anders steht da der spätere Meister E. S. vor uns; er zeigt sich schon in den Stichen, die man mit Fug als frühe Arbeiten von ihm betrachten kann, unter vollem niederländischen Einflusse (dass er schon bei Zeiten in Flandern seine Ausbildung geholt hat, kann nicht bezweifelt werden).

Hierauf geht Lehrs zu dem Meister E. S. von 1466 über, von dem zwei reizende, fein gestochene Kartenspiele — ein grösseres und ein kleineres — existiren, leider haben sich jedoch nur wenige Blätter davon erhalten. Auch hier lernt man die klar und scharf sichtende Hand des Verfassers schätzen. Ich hatte in Band VII, S. 490, des Repertoriums hauptsächlich aus linguistischen Gründen und dann auch wegen des directen Einflusses, den E. S. auf Schongauer übte, unseren Künstler im oberen Rheinthal ansässig sein lassen, als Alamannen oder, wie R. Vischer sich ausdrückt, Rheinschwaben. Lehrs bringt dazu aus der Wappenfarbe des kleinern Kartenspieles wichtige Ergänzungen; er constatirte nämlich darin die Wappen oberrheinischer Geschlechter. Dass der Meister öfter das österreichische Wappen, den Bindenschild, darstellt, widerspricht keineswegs dieser Thatsache, denn in jenen Gegenden gab es österreichische Besitzungen (Vorderösterreich, Sundgau etc.). Ferner versinnlichen die Blätter Pass. 195 und 196 keineswegs das bayrische, sondern das pfälzische Wappen. Auch auf der Wappenacht ist nach meiner Ansicht wahrscheinlich das österreichische Schild und der Pfälzer Löwe dargestellt; der Stecher hatte diese Wappen ja überhaupt mehrfach behandelt, und es ist kein Grund vorhanden, warum er dies nicht auch hier gethan haben sollte. Lehrs widerspricht zwar meiner Ansicht, indem er es für unwahrscheinlich hält, dass der Meister Landes- und Familienwappen zusammengestellt habe. Indessen existirte diese Trennung damals nicht in dieser Weise; die beregten Wappen der Kurpfalz und Oesterreichs sind ebensogut Familienwappen wie die der andern, und die Habsburger und Wittelsbacher gleichfalls adelige Geschlechter wie die Grafen von Thierstein etc. Man könnte sogar aus der Vorliebe für das österreichische Wappen den Schluss ziehen, dass E. S. in einer der rheinischen Besitzungen des habsburgischen Hauses ansässig war, jedoch genügt diese Thatsache allein noch nicht zu einer stricten Folgerung — genug, dass wir ihn am Oberrheine suchen.

Hierauf bespricht Lehrs die nach den beiden Meistern ausgeführten Copien.

Wichtiger als dieser leztere Passus sind Lehrs' Nachweise über den Meister PPW (oder PW). Derselbe ist nämlich der Urheber eines runden Kartenspieles, das an Feinheit und Schönheit der Ausführung seines Gleichen sucht; die graziöse Manier den Stichel zu führen, ist wirklich entzückend. Derselbe Meister hat auch eine interessante Folge von 6 Blättern gestochen, welche den jämmerlich geführten Krieg Maximilian's I. gegen die Schweizer vom J. 1499 darstellen. Auch hier erkennen wir wieder die feinen und umsichtigen Ausführungen des Verfassers, indem er aus stilistischen Gründen und

aus der Gleichheit der Wasserzeichen unwidersprechlich bei den Karten und der Kriegsfolge die gleiche Hand nachweist. Allerdings sind die Karten künstlerisch gereifter durchgeführt. Ich habe mich über den Monogrammisten PW bereits in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung vom 7. Juni 1885 verbreitet; da ich dieser Stelle nichts hinzuzufügen wüsste und zugleich, weil ich aus Erfahrung weiss, wie wenig derartige Zeitungsartikel von den Fachgenossen beachtet zu werden pflegen [6]), lasse ich sie hier wörtlich folgen. »Das Kartenspiel«, schrieb ich, »ist ohne Zweifel in Niederdeutschland entstanden, die Tracht der Figuren beweist es deutlich, und der specielle Entstehungsort scheint dadurch ausser Zweifel gestellt, dass auf dem Titelblatte die drei Kronen des Kölner Stadtwappens nebst der Aufschrift SALVE FELIX COLONIA sich befinden.« Lehrs geräth bezüglich dieser Thatsache und der Darstellung des Schweizerkrieges in »ein Dilemma, aus dem nach dem gegenwärtigen Stande der Forschung kein Argument heraushilft«. Er vermag diese beiden Facta nicht recht zu verbinden, um die Herkunft des Künstlers festzustellen. Ich glaube, die Sache löst sich in einfacher Weise. Wir sagten oben, dass das Kartenspiel die Schrift mit dem Wappen der Stadt Köln und das Kölner Wappen habe. Nun ist aber auch in den Aufschriften der Kriegsblätter die Kölner Schreibweise unverkennbar, obschon der Künstler sich bemüht hat, der Sprache ein oberdeutsches Gewand zu geben. Bekanntlich pflegen im kölnischen Dialekt die langen »a« und »o« durch ein angesetztes i (oder y) zu Diphthongen umgewandelt zu werden, wobei das »i« in der Aussprache sicher nicht mit dem »a« oder »o« gleichwerthig war, sondern höchstens einen leichten Nachklang bildete, sonst würden sich nicht z. B. neben glaisworter auch glaseworter, neben loifen auch loufen etc. finden [7]). Diese Schreibweise findet sich sehr charakteristisch auf unsern Kriegsblättern: wair (niederländisch waer, waar, d. h. wo), stait (niederl. staet, staat, d. h. steht, loift (niederl. loopt, d. h. läuft), cloister (niederl. clooster, d. h. Kloster) u. s. w. Auch sonst blicken aus dem oberdeutschen Gewande niederdeutsche Elemente durch, so das »d« in deil (niederl. deel d. h. Theil, das Wort ist übrigens auch hier dēĭl zu sprechen), das dem hochdeutschen »u« entsprechende »o« in den Namen Solitorn (Solothurn) und Friborch, (Freiburg), ferner das öfter vorkommende van (statt von), z. B. De van Costenitz, van Sweitzern (statt die Konstanzer, von den Schweizern) etc. Wären alle diese Punkte vereinzelt, so würde man kein Gewicht darauf legen können, so aber bilden sie einen sprechenden Beweis. Ob nun der Künstler eine Vorlage mit oberdeutschen Inschriften hatte, oder ob er aus andern Gründen, etwa des Gegenstandes oder des bessern Verkaufes halber oder wegen etwaiger damaliger Anwesenheit in Oberdeutschland, seine Sprache möglichst oberdeutsch halten

---

[6]) So ist z. B. mein Burgkmairartikel in der Allg. Ztg. vom 27. Juli 1884 von der Fachlitteratur ganz übersehen worden.

[7]) Der Name des Malers B. Bruyn findet sich auch Brun geschrieben; offenbar ist er auch am besten „Brun“ zu sprechen, indem das y den langen Vocal anzeigt.

wollte, lässt sich nicht entscheiden, genug, dass überall die Kölner Schreibweise durchblickt. Lehrs' Annahme der Identität des Meisters des Kölner Kartenspiels und des Meisters des Schweizerkrieges wird dadurch nur bekräftigt.

Was das Buch über den Bandrollenmeister anbelangt, so haben wir auch hier die Umsicht und Genauigkeit der Lehrs'schen Untersuchungen zu beachten. Es ist ja richtig, dass sich der Maître aux Banderoles als ein schwacher Patron herausstellt, der an sich einer eigenen Schrift nicht besonders würdig ist, allein es ergeben sich durch die Behandlung des Verfassers soviel Streiflichter auf andere Meister und auf die Geschichte des Kupferstiches überhaupt, dass wir auch dies als ein grundlegendes Werk bezeichnen müssen. Allerdings ist es sehr viel leichter, sich den Namen eines Kunsthistorikers zu verdienen, wenn man über Dinge schreibt, die an sich sehr klar sind, und bei denen man mit verschiedenen Kunsträthseln sich nicht herumzuschlagen braucht; wo aber die richtige Kunstgeschichte zu finden ist, dürfte nicht zweifelhaft sein.

Der Verfasser weist nach, dass der Bandrollenmann kaum anders denn als Copist zu betrachten ist; er plünderte die Stiche des Kartenstechers, des Meisters E. S., des Erasmusmeisters und italienischer Künstler, und zwar nicht bloss, indem er ganze Stiche copirte, sondern auch einzelne Motive andern Künstlern entnahm und sie zusammenstellte. Lehrs möchte auch die Bezeichnung »Meister von 1464« abgeschafft und die als Bandrollenmeister eingeführt wissen, sicher mit Recht, da die Jahreszahl 1464 bei unserem Copisten gar nicht original ist — er hatte sie nämlich von dem schönen Holzschnittalphabet übernommen — und da die Zugabe von Bandrollen geradezu ein Characteristicum bei ihm bildet.

Die Heimath des Bandrollenmanns ist durch den Dialekt seiner Inschriften verhältnissmässig genau festzustellen. Er hat nämlich auf seinen Schöpfungstagen und seinen Altersstufen niederdeutsche Inschriften angebracht. Allerdings werden die Schöpfungstage ihm von Lippmann abgesprochen, nach Lehrs jedoch mit Unrecht, und auch wir huldigen der letztern Ansicht. Diese Sprachproben weisen eine Entstehung in den obern Landen ab, nicht minder auch die in Köln, denn sie sind keineswegs, wie Tycho Mommsen meinte, in kölnischem Plattdeutsch verfasst, sondern in einer Sprache, die sich bereits so sehr dem Niederländischen nähert, dass wir den Mann an den niederrheinischen Grenzen Hollands oder in Westfalen zu suchen haben werden. Allerdings hat er einen Einfluss von dem Meister des Kartenspieles erfahren, denn seine Kopfbildung etc. und die Art des Faltenwurfes beruhen auf der Manier des Letztern, nur dass er die Sache ins Hässliche treibt. Diese Verwandtschaft mit dem Maître aux Cartes ist ihm stets geblieben, auch wenn er andere Meister copirt, und offenbar ist diese Thatsache nicht aus dem gelegentlichen Copiren zu erklären, sondern aus den ersten Jugendeindrücken. Wir erinnern uns ja, dass Köln keineswegs weit von jenen Gegenden abliegt, wo wir unsern Patron suchen. Wie gründlich verschieden dagegen ist er von dem Meister E. S., den er doch auch stark ausgebeutet hat! Es ist eben hier eine andere Schule zu erkennen.

Hinsichtlich der Zeit, in welche der Meister zu versetzen ist, hat Lehrs wichtiges Material beigebracht. Die drei Sibyllen in Braunschweig sind spätestens 1461 entstanden, ferner hat er das Holzschnittalphabet von 1464, dann ein paar Blätter des E. S. von 1467 und das Wappen Karls des Kühnen copirt, das wahrscheinlich 1467, jedenfalls aber nicht nach 1472 entstanden ist. Die Thätigkeit des Meisters in den 60er Jahren ist unzweifelhaft festgestellt, es fragt sich nur, wie weit vor und nach dieser Zeit wir ihn noch anzunehmen geneigt sind. In dieser Beziehung weiche ich von Lehrs ab. Ich betrachte ihn trotz Lehrs als einen der ältesten Meister, allerdings jünger als den Kartenstecher und den Künstler des Erasmus, jedoch diesen unmittelbar auf dem Fusse folgend, sogar noch in ihre Zeit hineinragend. Es ist denn doch unglaublich, dass er diese beiden »Incunabelstecher« nachgebildet hätte, wenn sie zu seiner Zeit nicht noch en vogue gewesen wären. Aus dieser Thatsache, verglichen mit seiner Benutzung des E. S. und der frühesten Italiener, dürfen wir seine Zeit etwa zwischen 1450—1470 festsetzen. Dass die unstreitige Alterthümlichkeit des Mannes bloss Rohheit sei, das glaube ich denn doch nicht, und wenn er über den Kartenmeister darin hinausgeht, dass der vlämische Einfluss und die Querschraffirung bei ihm entwickelter sind, so bleibt er hinter dem Meister E. S. doch an Ausbildung der Technik zurück. Seine Technik wird sich schon fixirt haben, ehe er den oberrheinischen Meister kennen lernte. Es scheint mir denn doch nicht denkbar, ihn noch 1485 thätig sein zu lassen, es existirt kein triftiger Beweis für die Richtigkeit der Behaim'schen Angabe, dass die Schöpfungstage 1485 »aussgangen« seien. Behaim schrieb sein Verzeichniss 1618, wie hätte er zu dieser Zeit, welcher das 15. Jahrhundert fast eine terra incognita, eine unendlich zurückliegende dunkle Periode war, ein genaues Datum haben können? Entweder beruht Behaim's Angabe auf irgend einem Missverständniss, oder er wollte durch jenes Datum bloss das Alter jener Stiche merklich machen. Von irgend einer gewissenhaft prüfenden und den Quellen mit Sorgfalt nachgehenden Kunstforschung war damals keine Rede. Hätte der Bandrollenmann in den 80er Jahren gearbeitet, so hätte er ganz sichere Spuren davon hinterlassen müssen. Denn man bedenke nur, welche Künstler, ganz abgesehen von Schongauer, um 1485 schon arbeiteten! Dafür finden wir in jenen Copien Bilder des Erasmusmeisters und des Maître aux Cartes, welche Beiden ich innerhalb der Jahre 1435—1455 als thätig annehmen möchte, ferner des E. S., den Lehrs zwischen 1450 und 1467 [8]) fixirt haben möchte, also Künstler, die dem Publicum der 80er Jahre als schon antiquirt und wenig begehrenswerth gelten mussten. Lehrs meint zwar der Christus am Kreuz mit vier Engeln (P. 12) sei wahrscheinlich von dem schönen Blatte des M. Schongauer (B. 25) beeinflusst. In diesem Falle jedoch hätte der Bandrollenstecher als total unselbständiger Künstler den Schongauer doch wohl eher geradezu copirt, als bloss die Composition im Allgemeinen nachzuahmen und sich die Mühe einer selbständigen Detailerfindung zu machen.

---

[8]) Den Gründen, welche Lehrs bestimmen, 1467 als Schluss der Thätigkeit des E. S. anzunehmen, kann man nur beistimmen.

Nichts auf dem Blatte ist als Copie zu erkennen. Derartige Kreuze, wo je ein Engel das Blut aus den verschiedenen Wunden Christi auffängt, waren jener Zeit wohl überhaupt geläufig — Ikonographen werden hierüber Aufschluss geben können. Auf Schongauer's Stiche fehlt der Pelikan, bei dem Niederdeutschen ist er zugefügt; diesen Unterschied verwerthet Lehrs, statt den Gegensatz hervorzuheben, vielmehr zu einer Identificirung. Er meint nämlich, weil der Nachahmer den Pelikan hätte anbringen wollen, habe er den Christus so tief herabgerückt, dass der unterste Engel, statt ihn wie Schongauer schwebend zu erhalten, auf dem Felsen ruht. Die Thatsache ist richtig; warum der Künstler aber deshalb gerade Schongauer vor sich zu haben brauchte, ist unverständlich. Denn tief herabhängende Kreuze gibt es auch sonst, und wenn er einmal die Idee gehabt hatte, vier blutauffangende Engel und oben den Pelikan, der seine Kleinen mit Blut nährt, anzubringen, so ergab sich ja jenes Herunterrücken fast von selbst. Mit Schongauer stimmt in der That weiter nichts, als die Thatsache der angebrachten vier Engel, sonst ist Alles verschieden. Meiner Ansicht nach ist der Bandrollenmann gar nicht einmal der Erfinder des Blattes; die Art und Weise, wie der Pelikan gearbeitet ist, stimmt nämlich mit der Art überein, wie der Kartenstecher seine Vögel wiedergab, wenn wir nur die grössere Rohheit der Copie in Anschlag ziehen. Es mag vielleicht ein verlorenes Original des kölnischen Meisters zu Grunde liegen. Jedenfalls ist es eine zweischneidige Sache, aus dem Christus am Kreuz auf die Nachahmung Schongauer's und damit auf die Zeit der Thätigkeit des Künstlers zu exemplificiren. Könnte da nicht auch ein Anderer kommen und behaupten, Schongauer habe die Idee zu seinem Werke aus dem Blatte des Bandrollenmeisters geschöpft, es dann aber durchgebildeter, künstlerisch verständiger und in seiner Weise originell gemacht!?

Indem es uns also unwahrscheinlich dünkt, dass der Bandrollenmann in den 80er Jahren thätig gewesen, stehen wir auch nur mit grosser Reserve der Annahme von Sotzmann gegenüber, dass er ein Mönch gewesen oder vielmehr zu der im 14. Jahrhundert von Gerhard Groote gestifteten Gesellschaft der Cleriker des gemeinsamen Lebens gehört habe. Sotzmann stützt sich in dieser Beziehung auf die Darstellung in dem grossen Stiche Glücksrad und Lebensbaum, P. 48. Dieses moralisirende Blatt predigt die Vergänglichkeit des Lebens und ist mit zahlreichen Inschriften versehen, die der Beschauer sich zu Gemüthe führen soll. Oben in der Mitte ist ein Zettel mit einer Citation aus Boethius de consolatione, die anfängt: Manet spectator etc., und darunter weist noch eigens ein kleiner Zettel mit der Schrift: In spectatores pictor die Beschauer nachdrücklich darauf hin. Rechts davon hält ein Bettelmönch mit beiden Händen eine Rolle, worauf Verse, die sich auf die darunter befindliche Leiche beziehen — ein memento mori. Sotzmann glaubt nun, dass der »pictor« sich nun selbst in dem Mönche dargestellt habe. Jedoch ist dies keineswegs eine nothwendige Folgerung; ein Bettelmönch passte ja recht gut als Prediger der Vergänglichkeit, und der Darsteller brauchte keinen andern Sinn damit zu verbinden. Ist also diese Hypothese, wenn auch möglich, doch nicht nothwendig, so werden wir den zweiten Schritt, dass nämlich

gerade der Bandrollenmeister die dargestellte Mönchsfigur sei, noch behutsamer thun müssen. Denn unser Freund ist so oft beim directen Copiren ertappt worden, dass wir sehr misstrauisch sind, ob er denn auch wirklich der Erfinder dieser Darstellung sei. Das ist höchst zweifelhaft. Man bedenke nur, welche Folgerungen daran geknüpft worden wären, wenn wir nur das Alphabet unseres Mannes hätten und nicht zufällig zwei Exemplare des zweifellosen Holzschnitt-originals erhalten wären! Der Bandrollen»künstler« ist ja so unselbständig, dass er sogar Pflanzen aus andern Blättern herüberstiehlt und Stiche zusammensetzt aus Vorlagen, die einander ganz fremd waren. Lehrs hat dies unwidersprechlich nachgewiesen. Ueberhaupt würde wohl unfehlbar, wenn wir ein nicht so lückenhaftes Material hätten, die Copistenthätigkeit des Meisters sich noch viel bedeutender herausstellen. Denn, wie schon erwähnt, man bedenke, dass von diesen Kupferstichen und Holzschnitten sicher Hunderte von Exemplaren abgezogen worden sind, und doch finden sich von vielen nur noch ein Blatt, höchstens zwei oder drei erhalten! Wie oft wird auch das letzte Exemplar verloren gegangen sein, gerade bei den Incunabeln, die selbstredend, nachdem die Kupferstecherei und das Holzschneiden sich zur Blüthe entfaltet hatten, missachtet und des Sammelns als unwerth gehalten wurden. Ich möchte darum auch glauben, dass er noch mehr direct copirt hat, als Lehrs anzunehmen scheint. Zum Beispiel scheint mir nicht, dass sein Hosenkampf von dem italienischen Blatte der Münchener Staatsbibliothek bloss inspirirt worden, und er selbständig in der Ausführung gewesen sei — denn wenn wir zugeben, dass er einen fremden Gedanken in seiner Weise originell zu behandeln verstand, so war er kaum der jämmerliche Kerl, als den ihn Lehrs hinstellt — sondern es wird eine blosse Copie nach einem deutschen Vorbilde sein. Aehnlich wird es auch mit der Madonna P sich verhalten. Lehrs meint, dass sie von dem Bandrollenstecher sei. Die Ansicht halte ich für richtig und habe sie schon vor Jahren geäussert, ohne zu wissen, dass Lehrs der gleichen Meinung sei, wie er mir bestätigen wird. Auch dass sie mit dem Kartenstecher zusammenhängt, ist von Lehrs mit Recht behauptet worden. Nur meint er, dass der Verfertiger bloss einzelne Motive von dem Kartenstecher entnommen, während ich glauben möchte, dass der Letztere das vollständige Original dazu geliefert hatte. Denn die Motive pflegen sich bei den einzelnen Künstlern zu wiederholen, und der Maître aux Cartes wird die originelle Taubenkrone wohl auch nicht bloss bei der Löwendame des Kartenspieles (Lehrs S. 8, 72) angewandt haben, nicht minder stimmen die beiden Kronen keineswegs im Einzelnen genau überein, sondern es ist mehr das allgemeine Motiv. Auch ist die Darstellung der Madonna P von einer so gleichmässigen Schönheit in allen Theilen, von einer solchen einheitlichen Durchbildung, dass ich nicht einsehe, wie der Verfertiger bloss einzelne Theile aus einem fremden Werke genommen und das Andere nach eigenen Heften dazu gemacht. Meines Bedünkens liegt hier ein Original des Kartenkünstlers vor, das selbst die rohe Hand unseres Freundes nicht hat todtmachen können. Dass er seine bekannten Kopftypen, wie überall, auch hier zur Geltung brachte, ist ja natürlich.

Halten wir es also schon aus diesen Gründen für nicht wahrscheinlich, dass sich gerade unser Kupferstecher in der Mönchsfigur dargestellt habe, so werden wir um so weniger dazu veranlasst, wenn wir bedenken, dass er keine Scheu trug, obscöne Darstellungen in Kupfer zu bringen. Sind schon von diesen Dingen mehrere bei ihm noch erhalten, die doch bekanntlich immer leichter der Wuth des Zerstörens unterliegen, so wird sich unter den verlorenen Blättern sicher noch eine, vielleicht bedeutende, Anzahl befunden haben. Auf diesen Widerspruch, den man auch nicht mit der bequemen Ausrede beseitigen kann, dass man es im Mittelalter mit Lascivitäten nicht genau genommen habe, weist schon Passavant hin, und meint, man müsste allenfalls annehmen, der Künstler habe jene Darstellungen vor seinem Mönchswerden ausgeführt. In das freie Blatt »Jungbronnen«, P. 46, hat er sogar einen Mönch mit hineingezogen. Die fromme Brüderschaft vom gemeinsamen Leben, deren Verdienste um die Volksbildung und -Erziehung Sotzmann preist, hätte sich wohl für derartige Dinge bedankt.

Stehen wir also der Mönchshypothese misstrauisch gegenüber, so theilen wir auch nicht die Lehrs'sche Meinung, dass der Bandrollenmeister ein Conglomerat von mehreren Persönlichkeiten sei, dass wir in ihm eigentlich eine Bilderfabrik zu erkennen haben. Der Meister, den wir bisher als so individuell aufgefasst, den wir gewissermassen persönlich am Ohrläppchen herbeigezogen hatten, um ihm ad oculos zu demonstriren, dass seine Blätter so schlecht und zugleich so leicht erkennbar seien, plötzlich ein Aggregat verschiedener Köpfe und Hände! Die Wolf'sche Homerhypothese in moderner Fassung! In der That scheinen mir die Ausführungen von Lehrs in dieser Beziehung unannehmbar. Es ist ja richtig, dass der Stich der Dreifaltigkeit P. 17 ungleich roher erscheint, als der von P. 16. Jedoch ist hier eigentlich wohl kaum an eine directe Copie nach dem letztern Blatte zu denken, denn die Einzelheiten erscheinen fast durchweg verändert, und es ist die Darstellung reicher. Das Verhältniss dieses Blattes muss noch aufgeklärt werden; ob wir hier etwa einen Abdruck von einer retouchirten Platte vor uns haben, nachdem sie ganz ausgedruckt war, oder sonst eine Copie oder ein flüchtiges Werk des Meisters selber. Ich getraue mir darüber kein bestimmtes Urtheil, jedenfalls hat ein und dieselbe Hand je nach den Umständen bald feiner, bald roher gearbeitet und dann spielt der Zustand und auch die grössere oder geringere Sorgfalt im Drucke der Platte bei dem Meister eine grosse Rolle, denn seine engschraffirten und wenig vertieften Striche bilden rasch eine plumpe Masse. Dass der Pariser Simson von dem Bandrollenmann selbst herrührt, scheint mir unfraglich; er ist offenbar nach einem italienischen Stiche à la Baldini copirt. Kurz wir möchten den Begriff einer bestimmten Persönlichkeit hier nicht verwischen lassen.

Ich erlaube mir noch, auf zwei Blätter aufmerksam zu machen, die nach meiner Ansicht gleichfalls vom Bandrollenmeister sind. Bartsch erwähnt unter Bd. X, 3, Nr. 5 (Albertina) einen Stich, Anbetung der hl. Könige. Die Alterthümlichkeit dieses Blattes in Tracht und Behandlung springt in die Augen, und mir scheint aus manchen Anhaltspunkten hervorzugehen, dass hier ein

Original des Kartenstechers vorliegt. Die Ausführung ist jedoch die des Bandrollenmeisters, es sind auch seine eigenthümlichen Köpfe drin, und ich glaube, dass wir hier eine Anfangsarbeit dieses Künstlers vor uns haben. Unverkennbar ist ferner das freie Blatt P. II, 241, 214 (Albertina) von ihm.

Unter den Originalkünstlern, nach denen der Bandrollenmann gestochen, waren bisher allen Kundigen vertraut der Kartenstecher und der Meister E. S. von 1466. Ueber diese haben wir uns schon beim erstbesprochenen Werke verbreitet, und es ist hier das Verdienst von Lehrs, die Thatsache der Entlehnungen zuerst und unwiderruflich festgestellt zu haben. Lehrs hat jedoch noch ein anderes Verdienst, nämlich einen neuen Meister in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben, den Meister des hl. Erasmus, nach dem der Bandrollenmann gleichfalls copirt hat. Diese Feststellung ist für die Geschichte des Kupferstiches von grösster Wichtigkeit. Wir müssen hier deshalb etwas den »Erasmusstecher« behandeln [9]). Derselbe ist nämlich einer der Incunabelstecher und mit dem Kartenmeister offenbar gleichzeitig. Wenn wir für Beide die Jahreszahlen 1430 oder 1435—1455 als Zeit der Thätigkeit annehmen — selbstverständlich kann es sich hier nicht um eine unverbrüchliche Fixirung handeln, die Jahreszahlen können sich nach der einen oder andern Seite verengern oder erweitern — so werden wir wohl das Richtige getroffen haben. Wenn einer von beiden der jüngere war, so war es meinem individuellen Gefühle nach der Erasmusmeister, doch ist dieser Unterschied sicher nicht sehr bedeutend. Auch bei dem Erasmusmeister treffen wir die von mir besprochene Uebergangszeit; weiche, kindliche Köpfe, sanft geschwungene Falten mischen sich mit realistischerer Auffassung und scharfen Ecken. Der Künstler ist offenbar von den ersten ausgegangen und hat die letzten nur aufgenommen. Eine zutreffende Charakteristik gibt Lehrs (S. 16, 17). In Bezug auf die Ermittelung der Heimath des Künstlers habe ich ein kleines Verdienst. Als mich nämlich Lehrs vor längerer Zeit besuchte, theilte ich ihm mit, dass ich diese Blätter für Nürnbergisch halte. Dass ich einige dieser Erasmusstiche mit vlämischen Manuscripten im Kupferstichcabinet des Britischen Museums gefunden hatte, konnte mich nicht stutzig machen, da derartige Dinge weit verschickt zu werden pflegten. Lehrs sagte, mit dieser Ansicht stimme, dass eine Platte des Meisters sich in Nürnberg erhalten habe und bei Murr, Journal für Kunstgeschichte II, 199 abgedruckt sei. Ich sah mir den Abdruck, Marter des hl. Erasmus, an, und fand in der That denselben Künstler wieder. Auch machte ich Lehrs auf meinen Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst 1884, S. 332 aufmerksam, worin ich einen mit Holzschnitten ausgestatteten Codex von 1450 beschrieben hatte. Ich hatte dieselben für Nürnbergisch erklärt, und die unbedingte Stilverwandtschaft dieser Schnitte mit den Erasmuskupferstichen hatte mich auch an der Herkunft der letztern aus dem gleichen Orte nicht zweifeln lassen. Herr Lehrs liess sich diesen Codex schicken, und

---

[9]) Die Kupferstiche der Ars moriendi, Pass. II, 95, 76, nämlich so weit es die Exemplare im Kölner Stadtarchiv und der Wiener Hofbibliothek anbelangt, sind nach meiner Ansicht vom Erasmusmeister; übrigens hat er hier bloss copirt.

es gelang ihm sogar, bei seiner gründlichen Kenntniss der einschlägigen Dinge directe Beziehungen zwischen den Stichen und Holzschnitten nachzuweisen (siehe S. 17 bei Lehrs und Anmerkung). Damit war auch ein genauer Anhaltspunkt für die Datirung des Erasmusmeisters gewonnen, denn die Holzschnitte mussten schon vor dem Beginn der am 21. Oktober 1450 beendigten Handschrift entstanden sein, da der Schreiber immer für sie Platz gelassen hatte in dem Manuscript. Damit stimmt auch das handschriftliche Datum 1444 auf dem Erasmus des Berliner Cabinets überein. Andrerseits hat der Erasmusstecher noch einen Theil der Thätigkeit des E. S. erlebt, da er nach diesem copirt hat. Vergleicht man nun die Arbeiten des »Nürnbergers« mit denen des »Kölners«, so sieht man wohl die gleiche Zeit, aber auch eine starke Stilverschiedenheit, und es ist kein Zweifel, dass der Niederdeutsche der bessere Künstler ist.

So scheinen Köln und Nürnberg bei der Frage nach der Entstehung des Kupferstichs eine Rolle zu spielen, die bisher noch nicht gewürdigt worden ist. Allerdings werden sie vom Oberrhein durch die Meister E. S. und Schongauer bald überholt, aber schliesslich reisst die Pegnitzstadt durch Dürer die Palme der Vollendung an sich.

Möge es Lehrs, der offenbar der beste Kenner der Frühzeit des Kupferstiches ist, bald gefallen, uns wieder ähnlich grundlegende Werke zu bescheren — womöglich noch vor Ende des neunzehnten Jahrhunderts den Peintre-Graveur des fünfzehnten!

Jürgen Ovens.

Ein Schleswig-Holsteinischer Rembrandt-Schüler.

Von **Doris Schnittger.**

Ein glanzvoller Hofstaat ist es gewesen, welcher von der Mitte des 16. Jahrhunderts an bis in die zweite Hälfte des folgenden hinein auf dem Stammsitze des Schleswigschen Fürstengeschlechtes, dem Schlosse Gottorp, sich entfaltet hat. Unter dreien seiner Herzöge — Männern, die nach der gediegenen Art ihres Volksstammes lieber noch arbeiteten als glänzten — wurde während längerer Friedenszeiten wie trotz der Kriege mit dem Norden Alles eifrigst in Pflege genommen, was Wissenschaft und Künste fördert. Die Gründung der Kieler Universität hat Christian Albrecht's Namen unvergesslich gemacht; weitberühmt wurde die damals gegründete Bibliothek; grossangelegte Karten- und Geschichtswerke, noch jetzt als Quellen benutzt, entstanden. An einer »Kunstkammer« durfte es natürlich auch hier nicht fehlen; vielbeneidet und deshalb schliesslich durch Peter den Grossen geraubt war die Sphaera Copernicana und ein riesiger Globus, vom mathematisch geschulten Herzog Friedrich III. erfunden. Für Absendung einer grossartigen Gesandtschaft nach Persien gaben phantastische Handelspläne fast nur den Vorwand ab, während sie den Gelehrten des Hofes für ihre Veröffentlichungen um so ausgiebiger wurden und unter zahlreichen Neubauten auch ein »Persisches Lusthaus«, die Amalienburg, entstehen liessen.

Hier treffen wir auf ausgedehnte Arbeiten des in eine so reiche, allseitig strebsame und fördernde Umgebung hineingestellten Hofmalers Jürgen Ovens[1]). Wie noch unsere Eltern staunend standen vor diesen allegorisch-mythologischen Wand- und Deckenmalereien, dem Sammelplatze aller Bewohner des Olymp, sowie vor des Künstlers neun grossen historischen Wand-

[1]) Wir lassen das herkömmliche »Hofmaler« noch stehen, obgleich mehrfach die Ansicht laut geworden ist, dass Ovens die amtliche Stellung und feste Besoldung eines Hofbeamten nicht genossen hat; vermuthlich um seine Unabhängigkeit und den wechselnden Aufenthalt — bald in den Niederlanden, bald in der niederländisch gearteten Marschstadt Friedrichstadt — nicht aufgeben zu müssen. Seine Arbeiten sind vom Gottorfer Hofe jedesmal vertragsmässig und zwar ansehnlich gelohnt worden.

gemälden im Schlosse, mit Darstellungen aus der heimischen, der nordischen und hamburgischen Geschichte, so ist nicht minder staunend 50 Jahre früher der Jüngling A. J. Carstens davor gestanden. Eine Anzahl seiner Gedichte zeugt davon, wie sein wach gewordenes künstlerisches Streben in ihrem Anschauen sich kräftigte. Nachdem schon die Fremde seinen Blick erweitert und verschärft hatte, besingt er in begeisterten Worten den strahlenden Farbenglanz von Waffen und Gewand, die Menge der Gruppen und Gestalten, sich jede einzelne vergegenwärtigend. Die Amalienburger Bilder sind verzettelt, wie es heisst, von einer Auction 1853 zum Theil nach Frankfurt hin verkauft.

Die weit bedeutsameren auf Leinen in Oel gemalten des Schlosses haben eine seltsame Geschichte, die mit der unseres Landes zusammenhängt. Als dieses nach 1850 schutzlos in der Dänen Hand war, entführten sie nach Kopenhagen unter anderem auch unsere Gemälde. Jahrzehnte blieben dieselben für uns verschollen; man wusste nur, dass sie aufgerollt in den Magazinen der Christiansborger Sammlungen lägen, weder uns noch dem einstigen Feinde nütze. Weder private Anfragen noch solche in der Presse wurden beantwortet [2]), wer dorthin reiste, fand sie nicht; als vor Jahren Schloss Christiansborg abbrannte, glaubten wir sie zerstört. Schliesslich aber theilte ein dänischer Künstler mir mit, seit geraumer Zeit hätte die Mehrzahl unserer Ovens'schen Gemälde einen Platz in einem Saal des Schlosses Friedrichsborg, demselben, in welchem Lorenz Frölich's Gefyon den Deckenschmuck bildet. Sie seien von einem dänischen Landschafter restaurirt, der — wie ich von anderer Seite sagen hörte — manches gute Bild soll verrestaurirt haben. Wie viel von ihrem jetzigen Zustand auf Rechnung dieser Procedur kommt, wird schwer zu sagen sein. Genug, mein dänischer Gewährsmann spricht nicht mit zu viel Achtung von den bisher so angesehenen Kunstwerken, von denen wir unter anderem in Dr. Sachs' »Geschichte der Stadt Schleswig« [3]) auf Grund alter Mittheilungen lesen: »Zeichnung und Malerei waren so meisterhaft, dass sie Alles hinter sich liessen, was bisher in den nordischen Landen geleistet worden war.« Nach den sonst von Ovens

---

[2]) Ausser vielen anderen Bemühungen, über die uns entführten Ovens'schen Wandgemälde auch nur ein Wort zu erfahren, erinnere ich mich des Versuches, den der verstorbene Geheimrath Michelsen (namhafter Gelehrter, vor langer Zeit am Germanischen Museum in Nürnberg Director) gemacht, durch seine nahen Beziehungen zum Glücksburgischen Fürstenhause — dem Christian IX. von Dänemark angehört — etwas zu erreichen. Doch war der Erfolg immer derselbe. Auch Weilbach, in seinem als sorgsam gearbeitet bekannten: Dansk konstnerlexikon 1838, spricht in des Ovens Biographie mit keinem Worte von den geraubten Bildern, von denen er doch wissen musste. Man will die Sache todtschweigen. Ob mein Gewährsmann, ein in Deutschland gebildeter Künstler, mag genannt sein, weiss ich nicht, ebensowenig ob sein wenig anerkennender Bericht absichtlich gefärbt ist.

[3]) Dieses Buch, desselben Verfassers »A. J. Carstens' Jugendjahre«, eine Schleswig'sche Chronik und eine Anzahl von Artikeln aus Schleswig-Holsteinischen Zeitschriften — beruhend auf neueren Forschungen — sind von mir benutzt worden.

bekannten tüchtigen Arbeiten in Dänemark und Schleswig-Holstein zu urtheilen — so heisst es weiter von dem dänischen Berichterstatter — könnten die nach Kopenhagen übergeführten nur von ihm componirt sein — die Composition wird gelobt — und von untergeordneten Kräften ausgeführt. Der Werth läge in der historischen Bedeutung, obgleich an der Porträtähnlichkeit der allgemein gehaltenen Figuren gezweifelt wird und am Costüm getadelt, dass es aus phantastischen Reminiscenzen des Römischen bestehe. — Darüber, denke ich, würde man sich zu trösten wissen! — Auf den Inhalt jener Gemälde wird später eingegangen werden.

Also, ein Hauptsammelplatz von Ovens' Werken, unser altes Fürstenschloss — wenn auch noch der Nimbus einer anheimelnden, vornehmen Vergangenheit dasselbe umschwebt — ist's doch seiner Umgebung fremd, fast unnahbar geworden. Nachdem es ausgeplündert, hat man es zur Kaserne gemacht, erst zur dänischen, darnach zur preussischen.

Doch ist Schleswig ein noch geliebteres Bauwerk geblieben, das mit ihm alt geworden: sein Dom. Auch hier begegnen wir jenen beiden Künstlernamen, den grössten unserer Vergangenheit: Ovens und Carstens. »O Dom, ich schaue dich noch, wo des Knaben schüchterner Geist im Gebet zu den Werken des Meisters emporblickte! Welch ein Sehnen, welch ein Hoffen erfüllte dort meinen fühlbaren Geist!« So schreibt, dadurch die oft citirten Mittheilungen Fernow's bestätigend, noch der Mann Carstens aus der reichen südlichen Ferne an seinen kunstverständigen Verwandten in der Heimath. Dieser Meister aber, dem er die einzige frühe Anregung dankt, ist Ovens. Von ihm — so hörten wir immer sagen — stammen die einzigen beiden Gemälde des Domes, welche, wie damals auf den wunderbaren Müllerssohn Asmus Jacob, so heute auf uns tiefen Eindruck machen können. Oder war es nicht Ovens, stammen diese Gemälde nicht von ihm? Unzählige Male fragten wir so, ohne bis vor Kurzem Antwort zu bekommen: weder Menschen noch Bücher konnten Auskunft geben, da mit wenig Meistern von gleicher Bedeutung und Fruchtbarkeit die Kunstgeschichtschreibung sich so wenig beschäftigt hat, wie mit ihm. Sie scheint die schleswig-holsteinische Localforschung noch nicht zur Mitarbeit herangezogen zu haben, die seit Jahren in Bezug auf unseren Landsmann recht rührig war.

Jürgen Ovens (Juryan, Jurian oder Georg) ist — das scheint jetzt endlich festzustehen — geboren um 1623, als eines Rathmannes Sohn in Tönning, dem befestigten Städtchen an der Westküste Schleswigs, wo damals sein noch jetzt fortlebendes Geschlecht hoch angesehen war[4]). Schon der Neunzehnjährige hat das Glück, — für jährlich 100 Gulden Entgelt — in der Werkstatt des berühmten Meisters in der Jodenbreedstraat in Amsterdam zu arbeiten, gemeinsam mit dem gleichfalls niederdeutschen Paudiss, mit den

[4]) C. Lemke's Frage in Dohme's »Kunst und Künstler«, ob Rembrandt's Schüler Ovens — der hier nur im Vorübergehen genannt wird — ein Verwandter der merkwürdigen Dichterin und religiösen Schwärmerin, Frau Anna Owena sei, ist sicher zu bejahen. Auch sie wird, wie ich höre, ihren Biographen finden.

hochangesehenen Künstlern Hoochstraaten, Bol, Flink, Cuyp und anderen. Um so grösser erscheint uns dieses Glück, als damals, um die Zeit, da die »Nachtwache« entstand, der grosse Holländer schon auf der Höhe seines Könnens stand. Strittig scheint es noch, wann der also Geschulte nach Schleswig berufen wurde; aber 1654 finden wir ihn in Stockholm im Gefolge einer schleswigschen Prinzessin, die den schwedischen Königsthron bestieg. Dem Katalog einer grossen, mehr als 1200 Nummern zählenden Privatgemäldesammlung in Kiel — im Besitz des Hof- und Landgerichtsadvocaten Schmidt — die leider seit einem halben Jahrhundert gänzlich zerstreut und vergessen scheint, entnehme ich Folgendes über eines der oft erwähnten, aber einzig hier beschriebenen Fürstenbildnisse, die damals entstanden: »Der König C. Gustav von Schweden und seine Gemahlin in kleiner Lebensgrösse bei einander im Zimmer sitzend, Cupido, neben ihnen, zeigt seinen Pfeil und zwei zusammengebundene Herzen. Ein Genius mit Kränzen schwebt über ihnen. Rechts in der Ferne eine Bibliothek mit verschiedenen Personen, auf Leinen. Schönes Bild, für die herzogliche Familie gemalt und vormals auf dem Schlosse in Schleswig hängend.« Also doch ein richtiger Hofdiener jener allerunterthänigen und im gewohnheitsmässigen Mythologisiren nicht immer geschmackvollen Zeit! Von 1658 an ist der oben erwähnte Gottorfer Gemäldecyklus entstanden, Bilder von zum Theil 10 und 14 Fuss Grösse. Von einem Hoffeste fährt der Maler zum anderen; vom Norden, wo die englische Elisabeth den schleswig-holsteinischen Herzog Christian mit ihrem vornehmsten Orden schmückt und wo er in Kopenhagen seine Vermählung feiert — wieder allegorisirend dargestellt — bis in die päpstliche Hofburg, wo ihn Sixtus IV. mit der goldenen Rose begnadet, nachdem er soeben 1474 auf dem Reichstage zu Rothenburg vorm Kaiser seine Lande vertreten. Die Bilderreihe schloss mit der letzten Huldigung, welche die Stadt Hamburg in ihrem Rathhaussaale 1603 ihrem nordischen Landesherrn leistete[5]).

Ein interessantes Oelbild mittlerer Grösse, das gleichfalls früher Schleswig angehörte, jetzt im neuen Flensburger Justizgebäude sich befindet, sei gleich hier genannt, als dem Ovens zugeschrieben, obgleich bisher weder Name noch Jahreszahl daran gefunden wurde; was für solche Annahme spricht, finde später Erwähnung. Diese »allegorische Satyre auf ungerechte Richter« ist folgendermassen componirt. Im Mittelschiff einer ziemlich reizlos nüchternen Halle mit cassetirtem Tonnengewölbe haben sich innerhalb der Reihen jonischer Säulen reichlich ein Dutzend schnauzbärtiger düsterer Männer postirt. Mit den Spitzen riesiger Federkiele wollen sie auf ein wehrloses, schönes Weib zielen, welches leichten, sicheren Schrittes die Stufen ersteigt, um zu der im Hintergrunde des »Tempels der Gerechtigkeit« aufragenden Gestalt vorzudringen. Ob diese (eine Justitia?), mit einem Kranze in der erhobenen Rechten, als Statue gedacht ist, obgleich kein Sockel sie trägt, ist

---

[5]) Die Gemälde waren mit langen, uns sehr unpoetisch scheinenden Poesien, theils allegorischen Inhaltes, vom gelehrten Hofbeamten Adam Olearius als Unterschrift versehen.

nicht erkennbar. Seltsam, fast widerwärtig wirkt der Contrast zwischen den etwas täppisch schwerfälligen Angreifern im schwarzen Advocatencostüm mit breitem Faltenkragen und ungeheuren Hüten, und der edlen, furchtlosen Frau im lichten, lose flatternden Gewande. Ganz behaglich scheint einigen der gelehrten Herren das unritterliche Thun auch nicht zu sein, während die Mehrzahl neugierig frech dreinschaut. — Heutzutage würde solcher Einfall im Holzschnitt eines Witzblattes uns Spass machen; hier ist's uns um die tüchtige Malerei fast leid [6]).

Ueber das, wie es scheint, bekannteste Werk unseres Künstlers, fast das einzige, von dem jedes Künstlerlexikon spricht, möchte ich Descamps, La vie des peintres flamands, allemands et hollandois citiren: »Das Rathhaus von Amsterdam bewahrt ein Bild von Ovens, das viel Schönes bietet. Es stellt dar, wie Claudius Civilis zur Nachtzeit den höchsten Gliedern der Aristokratie in einem Walde ein Mahl bereitet hat und sie durch seine Beredsamkeit zu der berühmten Verschwörung veranlasst, in der beschlossen wurde, die römische Armee zu überfallen und das Joch der Tyrannei abzuschütteln. Dieses Werk sichert den Ruf seines Meisters, der auch tüchtiger Porträtmaler war. — Die Gemälde, in welchen er Nächte darstellt, sind voll Wahrheit und grosser Kraft.« Ebenso rühmt Waagen in seinem Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen seine Nachtstücke, seine Porträts und an dem Amsterdamer Hauptbilde: Lebendigkeit, kräftige Farbe und breiten, markigen Vortrag.

Von den Ovens'schen Bildnissen besitzt Schleswig-Holstein mehrere; so das bekannte des Kanzlers Grafen Kielmannsegge in der Universität zu Kiel, und eine Anzahl mir von zuständiger Seite als sehr schön gerühmter Porträts, die sich im Besitze der noch lebenden Familienglieder erhalten haben. Der oben genannte Kieler Katalog führt noch acht, meistens jetzt verschollene geistliche und weltliche Gemälde auf, ein Zeichen mehr, wie viel der Meister hier hinterlassen. Unter ihnen findet sich auch »als im Geschmack des Correggio« bezeichnet eine »Madonna mit dem Kinde«. Denn derselbe Pinsel, der so viel glänzende Staatsactionen verewigte, der mitunter so curioses Zeug vollbrachte, malte auch in grösserer Anzahl, als es sonst zur Gewohnheit der niederländischen Schule gehörte, fromme Andachtsbilder. Zu den bedeuten-

---

[6]) In einem älteren Zeitungsartikel »Jurian Ovens, Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins« lese ich über das Flensburger Gemälde: »Dasselbe befand sich früher im Schleswiger Obergericht und ist augenscheinlich schon ursprünglich für den Sitzungssaal eines Gerichts bestimmt gewesen. Die Justitia, eine Figur in antikem Costüm, ist dargestellt, wie sie zwischen einer langen Reihe von schwarz gekleideten Advocaten, die riesige Gänsekiele wie Lanzen drohend ihr entgegenhalten, durchpassiren muss, um zum Tempel der Gerechtigkeit zu gelangen. Eine treffendere und humoristischere Illustration des früheren gemeinrechtlichen Processverfahrens lässt sich kaum denken. Erst durch Ueberwindung der dickleibigen und rabulistischen Advocatenschriften und der zahllosen formalistischen Processvorschriften, die wie spitzige Lanzen drohten, konnte es dem Rechte gelingen, zur Gerechtigkeit durchzudringen.«

deren kirchlichen Compositionen gehört eine figurenreiche »Anbetung der Hirten« im Frauenstift zu Bredstedt, die sich vor Jahren bei ihrer Regeneration durch Maler Magnussen in Schleswig als ein Ovens auswies. Danach in Kiel ausgestellt, hat das Bild, Licht und Freude strahlend — obgleich ein Nachtstück — sich so viel begeisterte Freunde erworben, dass ein später gehörtes abfälliges Urtheil nicht beirren konnte.

Und nun jene beiden Schleswiger Dombilder, welche »die Tradition dem Ovens zuschrieb«, die aber bis vor Kurzem keinem Suchenden ein sicheres Zeichen ihrer Abkunft — die wahrlich keine gemeine konnte gewesen sein! — geben wollten. Die stellenweise starke Verkommenheit, die bei den gewaltig hoch hängenden Bildern nur scharfen Augen das Sehen gestattete, hat zu bedauerlichen Irrlehren Veranlassung gegeben; war aber nur Folge der Kirchenluft und daher grösstentheils durch verständige Restauration zu heben. Als jetzt endlich die Regierungsbehörde [7]) sich herbeiliess, eine solche sämmtlichen Gemälden des Domes, also auch den beiden werthvollsten Patienten angedeihen zu lassen, da war die Freude keine kleine, als auf einem der Bilder sich im verborgensten Winkel J OVENS 1664 zeigte, bescheiden, aber deutlich genug und genau die Buchstaben, wie ich sie einst vom Kanzlerbildniss u. s. w. copirte. Das zweite, sehr stark nachgedunkelte Gemälde hat auch jetzt noch anonym bleiben wollen; doch verräth die Familienähnlichkeit der Köpfe, die Malweise u. dgl. so durchaus dieselbe Hand, dass nie ein halbwegs Sehender bezweifeln könnte, sie seien aus einer Werkstatt.

Von einer eingehenden Beschreibung des sogenannten »kleinen Altarbildes« (Nebenaltar im nördlichen Seitenschiff, auf Leinen, 163 cm breit, 251 cm hoch) sei für jetzt Abstand genommen. Als Ganzes wirkt die sehr complicirte grosse Composition mit durchaus allegorischem Gedankeninhalt ziemlich befremdlich, so viel anmuthige Schönheit auch die Einzelfiguren bieten. Ausser einer heiligen Cäcilia, mit Orgel und Engelschören, in der oberen, weit zurückliegenden Region, sind es Engelsknaben, zum Theil von grosser Zartheit und Schöne, die den Sieg des Christenthums darstellen über die höllischen Mächte in der unten düster gähnenden Tiefe, aus welcher grelle Flammen emporzüngeln. Wehklagend zeigen sie die Darstellung des Sündenfalls, frohlockend aber Kreuz, Palmen, Banner und sonstige Symbole von ihren massigen Wolkenbergen herab der Welt, oder sie rufen triumphirend in dieselbe hinaus, was sie in ihren grossen Büchern lesen.

Viel herzgewinnender aber sieht die »Heilige Familie« [8]) vom massigen Pfeiler des nördlichen Seitenschiffes in die weiten Räume unseres Domes herab. In einer Landschaft, die auf der fernen Höhe mit einem castellartigen Thurm und einer Baumgruppe abschliesst, sitzt unter rothglühendem Abendhimmel auf einer Steinbank die heilige Jungfrau, ein vornehmes Frauenbild voll ge-

---

[7]) Der Schleswiger Dom ist in allem Finanziellen vom preussischen Fiscus abhängig, dem Nachfolger des dänischen, der vor Zeiten die grossartigen Besitzthümer der Kirche sich angeeignet hat.

[8]) Gemalt 1670, 174 cm breit und 233 cm hoch.

haltener Würde und Demuth. Das Auge blickt gesenkt auf das holdselige, fast unbekleidete Knäblein auf ihrem Schoosse, dessen Rechte halb wie zum Segnen, halb kindlich neckisch sich dem — hier um manches Jahr älteren — Gespielen Johannes auf das volle, schwarze Kraushaar legt. Trotz des wüstenmässigen Pelzröckchens und der symbolischen Fahne mit dem Agnus dei, hat der Bursche vom künftigen Busspediger noch gar nichts an sich: der zärtlich sich anschmiegende Schelm lächelt nicht wie das Christkind und die fröhlich aus den Wolken hervorlugenden Engelein, er lacht fast ausgelassen. Ein strahlenderes Christkind aber mag selten unter eines Malers Pinsel entstanden sein, wie diese weithin leuchtende Gestalt, der das lichte Blond seiner weichen Locken so gut steht. Aber fast will's uns scheinen, als ginge etwas zu viel kindische Erregung durch diesen Jesusknaben. Man hat's so gerne, wenn auf älteren Bildern Alles jubelt, dem Gottessohne aber sieht man etwas von seiner Fremdlingschaft auf Erden an. Dieser Kleine muss soeben auf der Mutter Knie geklettert sein: ihr weites, leuchtend blaues Uebergewand (das ihr den Namen der »blauen Madonna« eingetragen hat), welches in vollem Faltenwurf die Gestalt umfliesst, fast bis an die Grenze des Bildes herabwallend, haben die behenden Füsschen in viele kleine Querfalten vorne in die Höhe gezogen, so dass hier das gedämpft rothe Unterkleid sichtbar wird. Im nächsten Augenblick wäre der Knabe wieder unten, legte nicht der Mutter Linke sich weich über seine Brust, während ihre Rechte zierlich das Tuch hebt, in das sie ihn hüllen wird. Auch die grossen Flächen der Luft, mit ihrer lieblichen Engelsgruppe — über welcher sich der düstere Himmel lichtet — sind schön in reichen Farben und Wolkengebilden, aber doch etwas unruhig gemalt, so dass die absolute Ruhe des Joseph, der, feierabendlich die Hände übereinander gelegt, an seinen Esel sich lehnt, und die breiten Schattenpartien des Bildes als wohlthuendes Gegengewicht nicht fehlen durften, sollte nicht der feierliche Charakter verloren gehen, der einer nicht profanen Darstellung zukommt. Als eine Art von coulissenhaftem Nothbehelf, — um die Ferne zurückzudrängen, erfindet solchen der Dilettant — erscheint mir ein schmales Stück dunklen Gemäuers, das am linken Bildrande hoch hinaufsteigt. Ist es das Haus, auf dessen Steinbank die Maria ruht? Jedenfalls ist's zu schmal und ungestalt, um verständlich zu sein.

Nach dem bisher von Ovens Gesehenen zu urtheilen, will mir nicht scheinen, dass er in der Landschaft seiner Schule viel Ehre macht. Hier z. B. erinnern Bäume und Thurm in der Ferne etwas an Nürnberger Spielzeug und haben einen krankhaft grauen Ton — zu dieser Zeit doch ziemlich überwundene Schwächen. Die Wolkenmassen aber, so gut sie behandelt sind, hätten über dieser erfreulichen Gruppe doch kaum nöthig gehabt, so drohend sich zu ballen; das kann nur dem Gegensatze zum leuchtenden Mittelpunkt des Ganzen zu Liebe so angeordnet sein. Auf jenem kleinen Altarbilde dagegen haben die schwärzlich-rothen Wolkengebirge, auf denen so viele Gestalten sich über dem Abgrund niederliessen, ihre Berechtigung.

Dem, der vor diese Gemälde tritt, fallen als malerische Besonderheiten, resp. Schönheiten ausserdem auf die weisslich zarten Fleischtöne mit

leichtem Roth der Wangen und feinen grauen Mitteltönen, etwas schwärzlich braunen Schatten. Alles ist mit wenig Mitteln erreicht. Augenbrauen und Haar der Maria und des Johannes sind sehr dunkel gehalten; in starkem Gegensatz dazu steht das mehr weissliche als gelbliche Graublond der Kinderköpfe; auf dem Altar finden sich auch rothblonde Locken. Wohl ist's jetzt verboten zu sagen: dies Bild erinnert mich an den oder jenen Meister, z. B. es ist à la Murillo gemalt. Aber trotzdem muthet uns dieser Johannes ganz an wie ein leibhaftiger Bruder der pausbäckigen Murillo'schen Jungen, wie überhaupt mehrfach Bilderkenner an gleichzeitige spanische Meister erinnert wurden. Noch sei auf eine geschickte Weise aufmerksam gemacht, durch Schlagschatten und kleine, kräftig aufgesetzte Lichter grosse Wirkung zu erreichen. Oft geschieht das mitten im düstern Gewölk; oder ein Gesicht, eine Hand, fast ganz in Schatten gelegt, so dass nur ein Finger- oder Nasenspitzchen leuchtet oder ein Umriss hell gestreift wird, belebt erfreulich. Das mag wohl Ovens seinem grossen Meister abgesehen haben.

Unseres Künstlers vielleicht letzte Arbeit, eine »Beweinung Christi«, ist das grosse Altargemälde, welches er kurz vor seinem Ende — er starb 1679 [9]) — der lutherischen Kirche in Friedrichstadt, seinem vieljährigen festen Wohnsitze, vermachte. Kein Kunstfreund würde es bereuen, eigens um dieses Kunstwerkes willen — wie ich das gethan — den Weg in die entlegene Landstadt der eintönigen friesischen Marsch eingeschlagen zu haben. Dem Maler, dessen beste Jahre in den Niederlanden mit ihrem reichen Kunstleben liegen mochten — welche er nach seiner Lehrzeit noch wieder aufgesucht hat — kann das wenig Jahrzehnte früher von dorther eingewanderten Remonstranten angelegte Städtchen der schleswigschen Westküste wohl heimathlich gewesen sein. Auch uns heimeln diese hohen Backsteingiebel an, wie die Flethen — holländisch Grachten — die vielen Brücken und die Einrahmung durch endlose Grasflächen.

Auf der genannten Charfreitagsdarstellung sehen wir den edlen Leichnam Christi, auf einer breit mit herabwallenden Stoffen belegten Steinbank ruhend, halb aufrecht gehalten von der klagend himmelwärts blickenden Schmerzensmutter. Die Maria hat einen ziemlich derben niederländischen Typus; an

---

[9]) Pastor Mensinga an der remonstrantischen Gemeinde in Friedrichstadt schrieb: »Es geht aus den Rechnungen meines Kirchenbuchs (Todtenbücher wurden damals noch nicht geführt) hervor, dass im Jahre 1679 ein Jörgen Ovens auf unserem Kirchhof begraben ist. Der Name der Familie wird bald Ovens, bald Onvens, Owens, Onwens, Ouwens geschrieben. Jörgen ist identisch mit Jurrianus (lateinisch Georgius) — diesen Namen führt der Donator des Altargemäldes in der hiesigen lutherischen Kirche in der Inschrift an demselben; Maler und Geber sind also eine Person. Ich vermuthe, dass er Mennonit gewesen ist.«

In andern Nachrichten wird 1678 als das Todesjahr Ovens' genannt. — Friedrichstadt war die einzige Stadt in Schleswig-Holstein, in welcher alle Secten Gotteshäuser haben durften. Juryan sah ich auch öfter den Namen geschrieben. Jürgen ist sein Name in der Heimath, in der Kunstgeschichte hiess er bisher meistens Jurian.

Breite des Kopfes übertrifft sie dennoch nur wenig ihre aristokratische Genossin im Schleswiger Dom; die fast formlose Anordnung des Kopftuches mit schmalem weissen Rande ist beiden gemeinsam. Ihre Gestalt hebt sich dunkel ab vom Abendhimmel, welcher durch eine schmale Lücke seine fast unheimlich trübrothen Lichter in die düstere Felsengruft hineinwirft. Nur ein leiser



Strahlenschimmer liegt um das heilige Haupt, während sonst der Leichnam ziemlich dunkel gehalten ist. Aber als eine Prophezeiung auf den Ostertag steht inmitten der Grabesnacht, Licht spendend, mit herrlichen, breiten Schwingen, langem, blondem Lockenhaar, in einem fast goldighell leuchtenden Mantel und reichgesticktem Kleide, über den Gekreuzigten gebeugt ein lieblicher Engel, dessen Linke innig des Heilandes blutüberströmte rechte Hand umfasst.

Zu seinen Füssen, leise sie berührend, ist Maria Magdalena, mit stark verweintem Antlitz hingesunken, reich von Gewandstoffen umgeben. Dicht hinter dem Boten des Himmels fehlt nicht — als Zeichen der Zeit und der niederländischen Abkunft — die bekannte Frau mit schützender Hand vor ihrem, hier ziemlich trüben und überflüssigen Lichte. Wie der Effect, ist aber auch die Störung durch diese ernüchternd realistische Zuthat gering. Spuren der von einem Kopenhagener verbrochenen Uebermalung findet man wohl heraus; doch hat der Restaurationseifer durchaus nicht die Schönheit des Ganzen zerstören können, womit man mir vorher bange machte. In der unteren rechten Ecke fand ich erfreut beim Herantreten J OVENS 1675.

Doch nicht des Künstlers Namen allein findet man hier. Die ganze Gruppe überragend, aber bescheiden im tiefen Dunkel des Hintergrundes, sieht man eine stattliche Männergestalt, Blick und gefaltete Hände flehend erhoben. Sie gilt für den Donator, also unsern Meister selbst. Nun liegt vor mir die getreue Copie von J. Ovens' Bildniss, nach einem Stiche aus dem oben genannten Werke des Descamps. Täuscht mich nicht das Gedächtniss, so stimmt es mit seinen kräftigen Formen, der scharf und bedeutend gebildeten Nase sehr gut mit der Profilansicht des Stifters in jenem Altarbilde. Die Massen langen Haares, die man dort — gewiss mit Unrecht — als Allongeperücke hat bezeichnen wollen, finden sich gleichfalls auf diesem Porträt, welches aus grossen Augen etwas träumerisch, aber ansprechend drein schaut.

Noch einmal sei es gestattet, malerische Merkmale anzuführen, welche allen Ovens'schen Bildern, die ich aufgesucht, gemeinsam angehören. Am auffallendsten war mir die fast zu reichliche Anwendung eines gewissen Roth; aus unseren jetzigen Malkästen müssten wir eine starke Beimischung lichten gebrannten Ockers für die Copie verwenden. Wie dasselbe in den grossen Lüften der Schleswiger Dombilder sich geltend macht, so findet es gleichfalls als Abendlicht seinen Weg in die Grabeshöhle des zuletzt beschriebenen Gemäldes, hier die Felsblöcke und Figuren streifend, und es leuchtet fast in gesuchter Manier auf dem Flensburger Advocatenbilde durch die schmalen Fenster eines Seitenschiffes in die Halle herein. Dagegen findet sich auch überall dieselbe weiche Modellirung des Fleisches, delicate Behandlung der Hände und des weichen hochblonden Haares, dieselbe feine, wirkungsvolle Stoffmalerei, besonders wo es sich um Wiedergabe des Weissen handelt. In einem Schleswiger Privathause existirt eine unbezeichnete alte Copie des Madonnenbildes in natürlicher Grösse nach der Hauptgruppe. Sie wird — nach meiner Ansicht ohne Begründung — von Einigen für den Originalentwurf gehalten.

Die Stifter der hier genannten Kirchenbilder — bei dem Schleswiger Nebenaltar ist's der Graf Kielmannsegge — haben sich die Sache nicht wenig kosten lassen. Die drei riesigen, schwervergoldeten Rahmen — mit einer Fülle von wildbewegten Engelsknaben, Blumen, Fruchtschnüren und allen möglichen Emblemen ausstaffirt, die trotz der tüchtigen Technik durch Anhäufung wahrhaft erschrecklich wirken — scheinen gleichfalls alle aus einer Werkstatt zu sein und zeigen wieder das Können auch unserer damaligen Bildschnitzer. Die lateinischen Widmungen, mit dem Gemälde auf dasselbe

Stück Leinen aufgetragen, dienen um so weniger zur Verschönerung, da eine langweilige Lorbeerbordüre dieselben einfasst.

Nach Nagler's Künstlerlexikon soll ein solcher, damals zeitgemässer Lorbeerkranz auch das radirte Bildniss des Kanzlers Kielmann einrahmen. Für des Ovens Arbeit gelten auch die Radirungen, welche die Inauguration der Kieler Universität verherrlichen. Eine einzige, aber herrliche Radirung aus dem Nachlasse v. Rumohr's fand ich in der Berliner Kupferstichsammlung. Gleichfalls eine Heilige Familie unter stark bewölktem Himmel und Bäumen — darunter im Hintergrunde Palmen — bietet sie, obwohl figurenreicher, in den Köpfen, in Gewandung und Stellungen Aehnlichkeit mit dem Schleswiger Oelgemälde. Auf der Rückseite des Blattes findet sich neben Ovens' Namen (das eigentliche Monogramm, im tiefen Dunkel des Vorgrundes, war für mich unleserlich), der des v. Dyck mit einem Fragezeichen.

Es sei hier bemerkt, dass bei Ovens die Arbeit des Nachforschens eine um so dankbarere ist, als bisher, meines Wissens, keine getäuschten Hoffnungen zu verzeichnen sind; die Tradition hat noch immer recht behalten, und um so lieber hört man hie und da in Stadt und Land noch Werke nennen, die nicht registrirt und genau untersucht sind.

In der That ist für den Schleswig-Holsteiner der Wunsch besonders berechtigt, dass endlich das Dunkel sich lichte, welches von je über der Kunstgeschichte seines Heimathlandes sich lagerte. Rumohr und Gaye, die zu uns gehörten — obgleich Ersterer in Dresden geboren ist — die früher und zum Theil gründlicher forschten, als Viele nach ihnen, scheinen über ihrem ausgiebigen Arbeitsfelde südlich der Alpen schier die dürftige Heimath nördlich der Elbe vergessen zu haben. Viele Nachfolger, die es besser gemacht, fanden sie nicht und mancher vielversprechende Anfang verläuft hier kläglich im Sande. Also, Rumohr nennt in einem kleinen Aufsatz, der sich fast feuilletonistisch oberflächlich mit nordalbingischer Kunst beschäftigt, nur ganz im Vorübergehen den landsmännischen Künstler am Gottorfer Hofe. Descamps, der mehrfach hier citirte Franzose des vorigen Jahrhunderts, beginnt seinen biographischen Abriss ganz allgemein: »Dieser Maler erlangte Berühmtheit unter seinem grossen Meister Rembrandt.« Der Schluss bietet noch weniger: »1675 malte J. Ovens für den Herzog von Holstein. Nach jener Zeit hat man nichts mehr von ihm vernommen.«

Auch die dänischen Gelehrten, denen es doch nahe genug gelegen, haben sich wenig mit ihrem Nachbar beschäftigt; die mir bekannten Kopenhagener Kataloge nennen seine dortigen — übrigens wenig bedeutenden — Galeriewerke ohne Zusätze. Ebenso scheint neuerdings in O. Berggruen's »Neuesten Forschungen zur holländischen Kunstgeschichte« (ich urtheile freilich nur nach einem Auszuge in der »Zeitschrift für bildende Kunst«) nicht viel von unserem Schleswiger die Rede zu sein. Doch geht daraus hervor, dass »der verdienstliche Maler Juryan Ovens« um 1662, also 20 Jahre nach seiner Lehrzeit, eine von Flink angefangene Malerei vollendete[10]). Das stimmt

[10]) Nach einigen Nachrichten soll er um 1657 durch Kriegsunruhen aus der Heimath vertrieben, in Amsterdam das Bürgerrecht erworben haben.

mit hiesigen Berichten, welche ihn 1664 durch Christian Albrecht von einer seiner Reisen zurückrufen lassen. Diesem Fürsten war es vergönnt, das erste Jahrzehnt seiner Regierung in Frieden zu verleben, und er säumte nicht, die früher durch Krieg unterbrochenen Arbeiten in seinen Schlössern durch den abermals geförderten Künstler zu Ende führen zu lassen.

Es leuchtet ein, dass bei ihm, der nur zeitweilig im vollen Kunstleben stehen, mit grossen Meistern und ihren Werken verkehren durfte, der dann wieder lange Niemanden und Nichts über und neben sich sah, sehr verschiedene Epochen werden zu unterscheiden sein. Von Mittelmässigem neben Hocherfreulichem war schon hier die Rede; doch wird erst ein eingehendes Studium — wo immer sie sich finden mögen — der Werke dieses schleswig-niederländischen Malers über seinen Entwicklungsgang Klarheit geben. Ob er je die Alpen oder Pyrenäen überschritt, ist bis jetzt unbekannt. Ein Aufenthalt am polnischen Hofe und in Mecklenburg, von dem die Rede war, kann schwerlich mehr als Arbeit und Erwerb eingetragen haben. Der erste bekannte Meister, mit dem fast Jeder vergleicht, wenn er vor ein Bild dieses Unbekannten tritt, ist v. Dyck. Doch war er vor Anbruch des Jahres, welches vermuthlich den jungen Jurian zum ersten Mal über die See trug, in England gestorben. Es kann aber kaum etwas gewisser sein, als dass einzelne Gemälde, besonders die »Beweinung« in Friedrichstadt, unter dem Einfluss der v. Dyck-schen Grablegungen entstanden sind. Rubens, der oft für seinen Lehrer gehalten wurde, war auch gestorben. Auch mein dänischer Correspondent verweist wegen der Wandgemälde auf Rubens'schen Einfluss, während an Rembrandt — so hörte ich oftmals sagen — fast nichts erinnern soll. Für die Formenbehandlung trifft das Urtheil sicher zu, während die Lichtwirkungen oft ähnliche sind.

Des Ovens Nachfolger am Schleswiger Hofe soll Müller gewesen sein, dessen Name sich auf Gemälden ohne eigentliche Bedeutung und auf Stichen aus jener Zeit findet, ohne dass erkennbar wäre, ob er zu seinen Schülern gehört. Einen solchen nennt ein in Schleswig wohnhafter dänischer Lieutenant von Koch in einem 1772 geschriebenen — ungedruckten — Tagebuche, nach genauer Beschreibung der Amalienburger Malereien [11]), aus welchen

---

[11]) Aus den »Beschäftigungen in der Einsamkeit« des Lieutenant v. Koch sei folgende curiose Beschreibung der Ausmalung eines der Amalienburger Gemächer mitgetheilt: »Gleich beim Eintritt in das erste Zimmer unten zeigt uns den Mahler, sitzend in einer Ecke linker Hand (so, wie ich ihn heute daselbst abgezeichnet, vorgestellt). Alle seine mahlerischen Kunstwerke will ich nach meiner Einfalt hier beschreiben, ob sie aber nach dess Alten Künstlers Meiynung getroffen, überlasse ich denen Gelehrten und Kunst-Erfahrenen.« (Den Namen des »Alten Künstlers«, der damals also schon nicht allgemein bekannt war, erfuhr v. K. erst später durch Maler Geve. Dass diese sitzende Figur Ovens selbst sei, wird Tradition gewesen sein. Jedenfalls ist's nach einem Ovens'schen Bilde.) »In der Höhe desselben Zimmers siehet man die Königl. Dänische Printzessin Amalia, die in derselben Zeit an einen Holsteinisch regierenten Fürsten, Vermählt war, von welcher dieses Gebäude den Namen bekahm; unter derselben ihr Brust-Schild,

er des »Alten Künstlers« Selbstporträt in zierlicher, leicht colorirter Federzeichnung mittheilt. Herr Gebe (sonst schreibt man gewöhnlich Geve), des A. J. Carstens erster Lehrer, als »Kunstmaler« und Koch's »Kunsterfahrener Freund und Kenner, der die Kunststücke der Alten Mahler sehr genau kennt«, berichtet, »dass, als Er 1730 noch in Copenhagen gewesen, Er daselbst noch einen Alten Scholaren von Ovens gekannt, mit Namen Mangnus Jürgensen, der in seinem hundertjährigen Alter noch ein klein Crucifix gemacht hätte?« — Das Fragezeichen, der Uebertreibung in »hundertjährig« geltend, muss wohl stehen bleiben.

Unseres Künstlers Grabstätte in Friedrichstadt ist nicht mehr aufzufinden; dass er im Schleswiger Dom solle beigesetzt sein, scheint irrthümliche Ueberlieferung. Doch kennt man nach einer alten Handschrift die nach jener Zeiten Brauch höchst umfangreiche, etwas gesucht tiefsinnige, lateinische Inschrift seines nicht mehr erhaltenen Epitaphiums im Dom [12]). »Seiner Kunst

---

siehet man einen Heitern Schönen Himmel mit allerley Gottheiten und liebes Göttern, die mit vielen Ehren Bezeugungen umb sie schweben, zur linken Seite allerhand Scheussliche Furien, welche vor ihrem Anblick weichen, und diese Heitere Himmels-Gegend verlassen; Aus den Obern Wolken der Printzessin, windet sich eine Purpur Rothe Decke herunter biss zur Mittelsten Etage, und umgiebet ein Junges Kind in Frauenzimmer fürstlichen Habid gekleidet, unter der Aufsicht vielerley Tugenden, die das fürstliche-Kind der Ballas übergeben, Sie empfängt es liebreich, und weisst ihr den Alten Künstler in der Ecke, der sie durch seine Kunst verEwigen soll.« Später heisst es: »Hier kann man sich über die Manchlerey, und der mannigfältigen, und seltnen Einfälle des Künstlers nicht genug Verwundern, man muss sagen, von ihn, dass sie fast unerschöpflich gewesen sind.« Einige Räume sind nicht von Ovens ausgemalt gewesen.

[12]) Die alte Inschrift, von der ich in Uebersetzung Bruchstücke mittheilte, beginnt:

Georgii Ovenii † 1678.

Mors ergo rerum linea est ultima . scribite ita super hunc tumulum . scribite . qui inferendus est . vir fuit ex arte sua nobilissimus Georgius Ovenus, quod in Xeuxides coloribus mirata vetustas est . quod post tabulam suam audire Apelles gestivit . quod a Pharhasii pictum fuit penecillo . etiam posterior aevitas in amplitudinibus aestimavit Angli Bonarosae . in Raphaelis urbanitatis amoenitate . in vivacitate Titiani Veneti . in accuratione Dureii . et expresso clucto in Rubensi lucido . Remperti umbris . et audaci litura . in monochrammatis Ulinckii Collotii minutiis . in ceterorum etiam aut arte aut artis imitamento . demirata concelebravit . omne illud . noster nostro dedit seculo u. s. w. Später heisst es: dies fiut V ante Idus Decembres anni vergentis MDCLXXIIX quum linea illa suprema scripta fuit. Der Schluss lautet: meditabatur ista noster . et ecce . et quid . inquit . mortales . cum his umbris . opus facimus, date quae sine umbris . luces sunt . scribam . quod non nisi in sereno fluat . corda tabella erunt . colores aurei . et sine fuco . amor in deum . quae heic afflictiones sunt colores serent . lachrimae aquam suffundent miscebit oleum . quae in proximum est charitas . meditatio sancta ducit pinnas . graphium fides erit . in unum mortalitatis damnatae salvatorem Jesum hujus erit . quam pingendam faciem intuebor, nulla dies sine istae fluet linea . spes futura . operae dicetur pretium . feliciter! exactum ita opus est . translata

der Vornehmste« wird er mit allen Grössen von Apelles an verglichen. »Raphael's liebliche Feinheit, die Lebensfrische Titian des Veneters, Dürer's treuer Fleiss, der lichtgetränkte Pinsel des Rubens, wie Rembrandt's Schattentiefe und kühner Farbenauftrag« finden hier unter Anderem ihren Platz, während uns die nüchternste kleine Mittheilung lieber gewesen wäre. Ueber seine Künstlerlaufbahn heisst es nur andeutungsweise, dass »selbst der richtende Spott verstummte« über den Verbleib seiner Werke: »Es besitzt von seinem Pinsel, was der Belgier schätzt, der Britte bewundert, der Italiener anstaunt, in seiner Fürsten Häuser der Cimber.« Etwas mystisch allegorisirend wird dann in grosser Breite gegen Schluss das Thun dieses Lebens in das Jenseits hinaufgerückt. Als Probe — vielleicht auch zur Charakteristik des Künstlers dienend, genüge Folgendes: »Fromme Betrachtung führt den Pinsel. Stift wird sein der Glaube an Jesum, den einzigen Erlöser einer verlorenen Menschheit. Sein Angesicht zu malen, will ich auf ihn sehen, kein Tag wird vergehen, ohne einen Zug an dem Bilde. Mein Hoffen auf dort, der Arbeit wird ihr Lohn werden. Glück auf.« — Ein »Glück auf!« sei auch diesen lückenhaften biographischen Mittheilungen mit auf den Weg gegeben, dass sie einen Anstoss geben mögen, den fast verschütteten Spuren eines für Norddeutschland ganz seltenen Meisters des 17. Jahrhunderts auf seinem Lebensgange und in seiner Künstlerlaufbahn nachzugehen.

---

illa supra sidera officina . spectare jam in primo typo . ipsum pulcrum . lubentia esse incepit . ut imitaretur meditamenta ista . emigrans soboleun commonuit . haec pangerent aeternitati!

Seitdem diese Studien geschrieben und eingesandt wurden, ist über Ovens viel durchaus Beglaubigtes bekannt geworden, was vielleicht später als Ergänzung des Obigen dürfte mitgetheilt werden.

Schleswig, im Februar 1887.

Die Bilder aus der Prager Sammlung Wrschowetz[1]) in der Dresdener Galerie.

Von **Karl Woermann.**

Der inhaltreiche Aufsatz Dr. Hugo Toman's im Repert. X. S. 14—24 über die ehemalige gräflich Wrschowetz'sche Sammlung in Prag hat, da er sich hauptsächlich auf die Dresdener Galerie bezieht, natürlich niemand in höherem Grade interessiren können als mich; und er hätte mich in keinem anderen Augenblick mehr interessiren können, als in dem gegenwärtigen. Ich hatte nämlich, als mir der Aufsatz zu Gesicht kam, meinen neuen grossen Katalog der Dresdener Galerie, in dem ich mir besondere Mühe gegeben habe, alle die Herkunft der Bilder betreffenden Angaben richtig zu stellen, gerade vollendet und dem Drucker übergeben. Zum Glück war aber erst ein Theil der italienischen Schulen gedruckt. Da es sich in dem Toman'schen Aufsatz nur um niederländische und deutsche Bilder handelt, hätte ich also die reiche Ausbeute, die ich mir von demselben versprach, noch mit Bequemlichkeit nachtragen können. Zu meinem Bedauern aber war ich, nachdem ich den Artikel durchgenommen hatte, lebhaft enttäuscht. Freilich war mir die Nachricht, dass eine Anzahl der 1741 in der Sammlung Waldstein zu Dux für die Dresdener Galerie erworbenen Bilder sich vorher in der Sammlung Wrschowetz zu Prag befunden haben, so willkommen, dass ich schon ihretwegen dem Verfasser des Aufsatzes dankbar sein musste, und freilich musste ich ihm in einer Anzahl von Fällen, in denen ich mit dem mir bisher zugänglichen Material zu denselben Provenienzangaben gekommen war wie er, die Gerechtigkeit zu Theil werden lassen, dass er richtig combinirt habe. Aber in beinahe allen Fällen, in denen ich das Ergebniss der Untersuchungen Dr. Toman's als ein mir neues mit Freuden hätte begrüssen mögen, stellte sich bei näherer Untersuchung heraus, dass es unrichtig war.

Das Unternehmen, nur mit dem alten Wrschowetz'schen Inventar in der einen und mit dem neuen Dresdener Katalog in der anderen Hand auf die

---

[1]) Ich bediene mich hier, um keine Verwechslung hervorzurufen, der vom Repertorium angenommenen Schreibweise dieses Namens. In meinem neuen Katalog bin ich der Hübner'schen Rechtschreibung Wrzowecz treu geblieben. Unser Dresdener altes Inventar schreibt Warsowitz. Was richtig ist, weiss ich nicht.

Namensgleichheit, die ungefähre Gleichheit der Maasse und die ungenaue Angabe der Gegenstände hin die alten Prager mit den gegenwärtigen Dresdener Bildern zu identificiren, musste schon aus dem Grunde bedenklich erscheinen, weil doch nur ein Bruchtheil der Sammlung Wrschowetz nach Dresden verkauft worden und weil der heutige Dresdener Katalog mit seinen etwa 2200 alten Gemälden nur mehr die Hälfte der Bilder enthält, welche im vorigen Jahrhundert in Dresden zusammengetragen worden waren. Dass eine nähere Untersuchung dieses Bedenken aber in solchem Umfange rechtfertigen würde, wie es der Fall gewesen, hätte ich selbst kaum für möglich gehalten.

Wir sind nämlich in weitaus den meisten Fällen in der Lage, den positiven Nachweis zu führen, woher die Bilder der Dresdener Galerie stammen. Zunächst sind unsere Inventare von 1722 bis 1747 ausserordentlich sorgfältig geführt. Die Bilder sind gerade vom Jahre 1723 an in der Reihenfolge ihrer Erwerbung mit genauer Angabe ihrer Herkunft verzeichnet worden. Die Bilder, welche aus gleicher Quelle stammen, sind also zusammen geblieben, und jedesmal ist ihre Herkunft durch eine besondere Ueberschrift bestätigt worden. Die 21 Bilder der Wrschowetz'schen Sammlung, welche 1723 in Prag für die Dresdener Galerie erworben wurden, stehen in unserem Inventar von 1722 bis 1728 A als Nr. 1442 bis 1462 unter der folgenden Ueberschrift vereinigt:

D. 15. Jun. 1723 von der Gräfin Warsowitz aus Prag durch Mr. Leplat erhandelt.

Ausserdem enthalten diese Inventare zum Schlusse noch besondere Provenienzregister; und in dem Provenienzregister nicht nur unseres Inventars von 1722 bis 1728, sondern auch des Inventars 8° (bis 1747) stehen wiederum nur die genannten Nr. 1442 bis 1462 als aus der Sammlung »Warsowitz« stammend verzeichnet.

Welche Bilder der gegenwärtigen Galerie mit diesen alten Inventarnummern übereinstimmen, daran ist nun aber zum Glücke kein Zweifel möglich, weil diese alten Nummern, mit Oelfarbe unten rechts in die Ecke gesetzt, sich noch heute auf fast allen der vor 1747 erworbenen Bilder erhalten haben. Das barbarische Verfahren ist also doch zu etwas nutz gewesen. Die Herkunft fast aller unserer vor 1747 erworbenen Bilder lässt sich also mit Hilfe dieser auf ihnen selbst erhaltenen Nummern mit der grössten Leichtigkeit und Sicherheit nachweisen. Bisher ist dieser Umstand nicht genügend beachtet worden. Hübner kannte ihn offenbar. Es wäre ihm sonst, meiner Meinung nach, in vielen Fällen unmöglich gewesen, bei der Identificirung der Bilder das Richtige zu treffen. Leider hat er nur nicht in allen Fällen Gebrauch von diesem Hilfsmittel gemacht. Wenn er alle Nummern daraufhin verglichen hätte, würde er manche Bilder nicht ohne Provenienzangabe gelassen, manche andere Bilder nicht mit einer unrichtigen Provenienzangabe versehen haben. In Fällen dieser letzteren Art haben die Angaben Hübner's Dr. Toman natürlich auf die falsche Fährte bringen müssen.

Uebrigens bemerke ich noch, dass sich von den 21 Bildern der Sammlung Wrschowetz, welche 1723 nach Dreden verkauft wurden, nur mehr 11 in der Dresdener Galerie nachweisen lassen. Die übrigen gehören zu den im

Laufe der anderthalb Jahrhunderte bis 1861 (nach dieser Zeit sind keine Galerie-bilder mehr fortgegeben worden) als minderwerthig wieder veräusserten Nummern. Auch füge ich sofort hinzu, dass alle Dresdener Bilder, welche eine niedrigere Inventarnummer tragen als Nr. 1442, da die Eintragung chronologisch war, sicher vor dem Verkauf der Sammlung Wrschowetz erworben sind. Die erste Inventarisirung des Jahres 1722 schliesst sogar schon mit Nr. 1369 ab. Dann folgt die Ueberschrift: »Hier endigt sich die commissarische Inventirung und nachfolgende sind darzu geliefert«; und die nächste, mit Nr. 1370 beginnende Erwerbung ist vom 28. Jan. 1723 datirt. Davon, dass ein Bild mit einer der niedrigeren Nummern aus der Sammlung Wrschowetz stammen könnte, kann also von vornherein keine Rede sein. Zum Ueberfluss ist die besondere Herkunft in fast allen Fällen angegeben.

Um darzuthun, in welchen Fällen Dr. Toman mit seinen Combinationen das Richtige getroffen und in welchen er fehlgeschlossen, muss ich die von ihm angeführten Bilder in derselben Reihenfolge, wie er, wieder durchgehen; ich würde dabei natürlich lieber die gegenwärtigen Nummern vorangestellt, die alten von vor 1880 oder, noch lieber, die neuen vom nächsten Herbst in Klammern hinzugefügt haben; um aber für den vorliegenden Zweck den Vergleich nicht zu erschweren, halte ich mich an Dr. Toman's Nummerirungsweise.

Also: Repertorium X. S. 17.

Nr. 37 (49). Die Leda nach Michelangelo. Dresdener Inventar Nr. 1452. Ueber dieses Bild herrscht keine Meinungsverschiedenheit; denn dass das Prager und das alte Dresdener Inventar Recht hatten, ein Originalbild Michelangelo's in ihm zu sehen, wird Herr Dr. Toman sicher nicht annehmen.

Nr. 751 (827). Landschaft mit Tempelruine, angeblich von Jan Brueghel. Herr Dr. Toman hat Recht: das Bild stammt nicht aus der Sammlung Wrschowetz. Es trägt die Dresdener Inventarnummer B 538, gehört daher dem alten Bestande der Galerie an, ist im Inventar von 1722 aber auch wohlweislich nicht als Werk Brueghel's, von dem es sicher nicht herrührt, sondern ohne Angabe des Künstlernamens verzeichnet. Auch ich vermag den Künstler nicht anzugeben. Ich hatte die falschen Angaben in meinem im Drucke befindlichen Kataloge bereits berichtigt.

Nr. 850 (929) bis **Nr. 991** (1076). Sechs Bildnisse, angeblich von Rubens und van Dyck. Die Identificirung dieser Nummern mit den Bildern des alten Inventars ist Herrn Dr. Toman in allen Fällen misslungen. Um einen Ueberblick über die richtige Vertheilung zu geben, stelle ich nachfolgend vorweg, unter Zugrundelegung der Toman'schen Zusammenstellung auf S. 18, die richtigen Nummern unseres Inventars von 1722 ff. zwischen die Prager Angaben und die betreffenden Nummern der Dresdener Kataloge. Da auf allen aus der Sammlung Wrschowetz stammenden Dresdener Bildern die alten Nummern besonders klar erhalten sind, ist die Identificirung dieser Bilder mit den Nummern unseres Dresdener Inventars von vornherein gesichert. Ich bemerke nur noch, dass ich dabei ganz nach denselben Grundsätzen verfahre, wie Herr Dr. Toman. Ich gehe davon aus, dass die als Rubens und van Dyck aus der Wrschowetz'schen Sammlung im Dresdener Inventar bezeichneten Bilder sich mit den im Prager

Inventar als Werke dieser Künstler verzeichneten decken müssen, wenn auch zwischen Rubens und van Dyck dabei einmal eine Umtaufe vorgenommen sein sollte, und dass die grösseren Bilder des einen den grösseren des anderen Inventars, wenn die Maassnahmen auch um Kleinigkeiten variiren, entsprechen müssen. Die Maasse unseres Dresdener Inventars geben Ellen à 24 Zoll, diejenigen des Pragers Inventars Fuss à 12 Zoll. Die Umrechnung macht also keine Schwierigkeit. Das Bild **Nr. 995** (1080) = unserem Inventar Nr. 1443 = Toman's Liste Nr. 1 lasse ich dabei von vornherein aus dem Spiel, da über die Identificirung dieses Bildes kein Zweifel besteht; auch hebe ich sofort hervor, dass mit den übrigen vier Dresdener Bildern die Zahl der in unserer Liste des Wrschowetz'schen Ankaufs dem Rubens oder van Dyck zugeschriebenen Bilder erschöpft ist.

I. Toman's Prager Angaben.

2) »Conterfait vom Rubens.« 2′ 3½″ h., 1′ 9″ br.
3) »Ein dito von demselben.« 2′ 3½″ h., 1′ 9″ br.
4) »Ein Conterfait vom van Dyck.« 2′ 5″ h., 1′ 2½″ (wohl Druckfehler für 9½″) br.
5) } Zwei Conterfaits vom van Dyck. { 2′ 5″ h., 1′ 9½″ br.
6) } { 2′ 5″ h., 1′ 9½″ br.

II. Dresdener Inventar von 1722.

2) 1445. Rubens. Weibliches Porträt. 1 Elle 4″ h., 22″ br.
3) 1446. Rubens. Männliches Porträt. 1 Elle 4″ h., 22″ br.
4) Fehlt. Ist anderswohin abgegeben worden.
5) 1449. Rubens. Ein weibliches Porträt. 1 Elle 6″ h., 23″ br.
6) 1450. Rubens. Ein Mannsporträt. 1 Elle 6″ h., 23″ br.

III. Dresdener Kataloge.

2) 867 (947). Schule des Rubens.
3) 866 (946). Schule des Rubens.
5) 850 (929). Nachahmung des Rubens.
6) 991 (1076). van Dyck oder Nachahmung desselben.

Herr Dr. Toman wird sicher zugeben, dass bei dieser Vertheilung nicht nur die Gegenstücke besser zusammenbleiben, sondern auch die Maasse noch besser stimmen, als bei der seinen, und dass man nicht nöthig hat, anzunehmen, Leplat habe ein in der Verkaufsliste ausdrücklich als »Skreta« bezeichnetes Bild auf Rubens umgetauft, was von vornherein viel unwahrscheinlicher ist, als dass er zwei dem van Dyck zugeschriebene Bilder dem Rubens geben zu müssen geglaubt hat.

Um das Nähere auszuführen, kehre ich zu der Toman'schen Nummernfolge zurück.

Nr. 850 (929). Angeblich Rubens. Weibliches Brustbild. Herr Dr. Toman hat vollkommen Recht, wie auch ich bereits berichtigt hatte, dass dieses, nicht Nr. 852 (931), das Gegenstück zu Nr. 991 (1076) war. Die gegentheilige Angabe bei Hübner war auch sicher nicht dessen Ansicht, sondern beruhte auf einem Schreibfehler. Dieses Bild, welches nur als Copie oder Nachahmung in entfernter Beziehung zur Schule des Rubens steht, ist so wenig van Dyckisch, dass es sich leicht erklärt, weshalb Leplat es mit seinem Gegenstück lieber dem Rubens

zuschrieb. Dass Hübner es unter den Originalwerken des letzteren stehen liess, ist allerdings unbegreiflich. Es mit Toman dem Skreta zuzuschreiben, entfällt aber jeder Grund, da es eben nicht das Gegenstück zu dem van Dyck'schen Bilde ist, dessen Gegenstück nach dem Prager Inventar Skreta gemalt hatte. Auch vermag ich nach Maassgabe der zehn Bilder Skreta's in der Dresdener Galerie die Möglichkeit nicht einzusehen, es diesem Meister zuzuschreiben.

Nr. 852 (931). Angeblich Rubens. Weibliches Bildniss (nur Schulbild). Dies und das folgende sind die Bilder, welche die Verwechslungen angerichtet haben, da sie von Hübner ohne Grund mit Bildern unseres Ankaufs Wrschowetz identificirt worden waren. Nachdem sie beide ausfallen, wird auch Herr Dr. Toman sofort zugeben, dass meine Identitätsliste die einzig mögliche ist. Dieses Bild trägt noch die Inventarnummer 3078. Es ist daher 1741 mit den Bildern der Sammlung Waldstein aus Dux nach Dresden gelangt; und dass es auch nicht zu den trotzdem früher in der Sammlung Wrschowetz gewesenen Bildern gehört, ergibt sich, da die »Rubens« des Wrschowetz'schen Inventars nach Maassgabe unseres Wrschowetz'schen Verzeichnisses und der auf unseren Bildern erhaltenen Nummern des letzteren schon anderweitig vergeben sind, von selbst. Auch ist es kein Gegenstück zum folgenden; und seine Maasse stimmen nicht zu jenem Bilde des Wrschowetz'schen Verzeichnisses.

Nr. 853 (932). Rubens. Weibliches Bildniss. Vergleiche die Bemerkungen zum vorigen. Dieses Bild trägt noch die Inventarnummer 3842. Es ist daher erst nach 1747 erworben worden und stammt nicht aus der Sammlung Wrschowetz. Auch ist es nie ein Gegenstück zum vorigen gewesen.

Nr. 866 (946). Schule des Rubens. Brustbild des Erzherzogs Albrecht. In Wirklichkeit, wie das folgende, sein Gegenstück, eine Schulwiederholung (Copie) aus dem Rubens'schen Bilde in Madrid. Dass diese durchaus den Stempel der Rubens'schen, nicht der van Dyck'schen Kunst zeigenden Bilder in Prag dem van Dyck zugeschrieben gewesen sein sollten, wie Toman bei seiner Vertheilung annehmen musste, war von vornherein unwahrscheinlich. Auch stimmen ihre Maasse besser zu meiner Vertheilung.

Nr. 867 (947). Schule des Rubens. Brustbild der Gemahlin des Vorigen. Vergleiche alle Bemerkungen zu diesem.

Nr. 991 (1076). Van Dyck. Engelbert Taie. Vergleiche die Bemerkungen zu Nr. 850 (929). Toman irrt übrigens, wenn er sagt (S. 29), dieses Bild sei ein zweifellos sicherer van Dyck. Nur dass es auf van Dyck zurückgeht, wird schon durch den Stich (Wibrial Nr. 128) bewiesen. Nach Bode (v. Zahn's Jahrbücher VI. S. 207) ist es in der That nur eine Copie. Immerhin ist es so gut, dass die Möglichkeit seiner Eigenhändigkeit nicht ganz ausgeschlossen erscheint. Dann wäre Nr. 850 (929) nachträglich von schwächerer Hand hinzugemalt. Gerade die Schwachheit des Gegenstückes aber verdächtigt andererseits auch die Originalität dieses Bildes.

Nr. 995 (1080). Van Dyck. Männliches Bildniss. Dass über die Identität dieses Bildes keine Meinungsverschiedenheit besteht, ist schon bemerkt worden.

Nr. 887 (975). Nach Fr. Snyders (oder Schulbild). Ein Bär im Kampf mit Hunden. Bei diesem Bilde hat wieder Hübner's irrthümliche Provenienz-

angabe Herrn Dr. Toman irre geleitet. Hübner identificirte es mit Nr. 1459 unseres alten Inventars, »Schnyers, eine Bärenhetze«, welche in der That identisch mit dem »de Vos« zugeschriebenen Bilde der Sammlung Wrschowetz gewesen sein wird. Dass das unsere aber nicht dieses ist, beweist 1) das Fehlen der Nr. 1459 (gerade alle aus dem Wrschowetz'schen Ankaufe stammenden Bilder sind, wie gesagt, besonders deutlich mit den Nummern versehen worden); 2) die Verschiedenheit der Maasse, die übrigens auch Toman anerkennt; 3) seine genaue Uebereinstimmung nach Angabe des Meisters, des Inhalts und der Maasse mit Nr. 12 unseres Inventars der vom preussischen Gesandten in Wien bis 1736, dem bekannten Baron Gotter, in Wien und Regensburg für den sächsischen Hof erworbenen Bilder, nämlich: »Copie nach Schneyer: Ein Thierstück. Hunde und Bären. Höhe 2 Ellen 7", Breite 3 Ellen 14".« Die Gotter'schen Bilder der Dresdener Galerie haben auch sämmtlich keine Inventarnummern.

Nr. 924 (1006). Teniers. Im Bauernhause. Dieses Bild ist (laut seiner Inventarnummer 1815) erst 1727 erworben worden. Da seine nähere Herkunft nicht angegeben ist, wäre es nicht undenkbar, dass es 1723 in der Sammlung Wrschowetz gewesen sei. Da die Angabe des Gegenstandes des betreffenden Bildes in der letzteren Sammlung (eine »Rauberei«) sich jedoch nur gezwungen beseitigen lässt, so liegt für mich kein Anlass vor, auch nur die Wahrscheinlichkeit dieser Identificirung zuzugeben.

Nr. 937 (1019). Das Stilleben von Teniers, Veerendael und Lucks (Luycks; die Lesart Bicks bei Hübner war unrichtig). Das Bild stimmt zu Nr. 1456 unseres Inventars. Dass es aus der Sammlung Wrschowetz stamme, gab ja auch schon Hübner an.

Nr. 1086 (1176). Cornelis van Haarlem. Ceres, Bacchus und Venus. Dass dieses Bild (Inventarnummer 1453) aus der Sammlung Wrschowetz stammte, hat Hübner wohl nur vergessen hinzuzufügen. Ich hatte es in meinem Katalog bereits nachgetragen; dazu auch die Angabe, dass der dargestellte Gott in dem alten Inventare (wohl richtiger) für Bacchus, anstatt für Apollo ausgegeben wurde.

Nr. 1154 (1249). J. D. de Heem. Fruchtstück. Toman's Identificirung bestätigt sich nicht. Das Bild trägt noch die alte Inventarnummer 143 und war schon deshalb lange vor dem Ankauf Wrschowetz in Dresden. Ausserdem wird angegeben, dass es durch Raschke erworben sei. Dieser war sächsischer Agent für Bilderankäufe in Antwerpen.

Nr. 1168 (1262). C. de Heem. Stilleben. Toman's Vermuthung bestätigt sich abermals nicht. Das Bild trägt noch die Inventarnummer 153 und befand sich, wie zu dieser ausdrücklich hinzugefügt wird, schon in der alten Dresdener Kunstkammer.

Nr. 1315 (1419). Flinck. Männliches Brustbild. Ueber die Identität dieses Bildes (Inventarnummer 1448) herrscht keine Meinungsverschiedenheit.

Nr. 1539 (1657). Slingelandt. Die Sängerin. Ist jedenfalls nicht vor 1741 erworben, da die beiden einzigen Slingelandt's, welche in unseren alten Inventaren stehen, andere Bilder sind. Auch unsere alten gedruckten Kataloge kennen das Bild nicht. Es ist daher in der That wahrscheinlich,

dass es erst viel später erworben ist. Auch liegt kein Grund vor, an der angegebenen Herkunft unserer Lautenspielerin von Eglon van der Neer zu zweifeln.

Die ferner noch im Aufsatze Dr. Toman's besprochenen Bilder mit Ausnahme des letzten haben sämmtlich eine gesicherte, durch die noch auf ihnen erhaltenen Nummern bestätigte Provenienz. Das Viehstück von Klomp Nr. 1702 (1824) ist 1742 durch Riedel in Prag, alle übrigen sind 1741 mit der Sammlung Waldstein in Dux erworben. Dass diese Bilder 1723 in der Sammlung Wrschowetz gewesen seien, ist an sich ja möglich. Nur liegt nach den oben gemachten Erfahrungen die Befürchtung nahe, dass sich auch in Bezug auf sie, wenn wir ein so genaues Inventar der Sammlung Waldstein, wie unserer Dresdener Galerie, besässen, manche andere Provenienzen herausstellen würden. Bei den Bildern der betreffenden Meister, welche für sie seltene Gegenstände darstellen, wie bei Giov. Battista Weenix' »Jakob und Esau« und wie bei den Schönfeld'schen Bildern, erscheint es auch mir nach Toman's Angaben, welche ich dankbar verwerthen werde, unzweifelhaft, dass sie mit den ehemals Wrschowetz'schen Bildern desselben Gegenstandes identisch sind. Bei anderen, die nur als »Kopf« von Franz Floris oder als »Viehstück« von Klomp bezeichnet werden, scheint mir dies trotz der gleichen oder annähernd gleichen Maasse nicht so unumstösslich, dass ich es in meinen Katalog aufnehmen möchte.

In Bezug auf unsere beiden Schönfeld'schen Historienbilder war mir die Nachricht willkommen, dass sich in der Sammlung Wrschowetz auch noch das dritte der fünf ursprünglichen Gegenstücke befunden habe.

In Bezug auf unser Bild Nr. 1864 (1990) von Schönfeld kann ich zugeben, da es in der That eine etwas andere, kältere Hand zeigt, als sein Gegenstück, dass es nachträglich in Prag von anderer Hand (nach Toman der Hand des mir unbekannten Jan Onghers) zu dem echten »Cabinetstück« Schönfeld's hinzugemalt worden sei; und das wäre also doch ein positives Ergebniss.

Endlich das letzte der von Dr. Toman besprochenen Bilder: Nr. 1990 (2023), »Circe und Odysseus« von C. Ruthart. Dieses habe ich nur bis zu unserem Inventar von 1754, welches leider keine Provenienzangaben mehr gibt, zurückverfolgen können. Dass es nicht zu unserem Wrschowetz'schen Ankauf von 1723 gehört hat, ist daher sicher. Dass es aber, aus welcher Quelle es auch zunächst stammen möge, früher in der Sammlung Wrschowetz gewesen sei, erscheint mir bei der Seltenheit des Gegenstandes für Ruthart durchaus annehmbar. Auch diese Entdeckung Toman's werde ich also dankbar annehmen.

Da wir gerade von Ruthart sprechen, so möchte ich noch anführen, dass Dr. Th. Frimmel in seinem ausgezeichneten und ergebnissreichen Aufsatz über diesen Meister im Repertorium IX. S. 130 bis 149 übersehen hat, dass derselbe nach den Liggeren (II. S. 346, 353) in den Jahren 1663 und 1664 in Antwerpen ansässig und Mitglied der dortigen Gilde war.

Von dem Aufsatz des Herrn Dr. Toman aber nehme ich mit dem Bemerken Abschied, dass nach meiner Ansicht eine Arbeit die Wissenschaft gefördert hat, wenn sie neben einer Reihe widerlegbarer Behauptungen auch nur eine unwiderlegbar neue Thatsache zu Tage gefördert hat; und einige Thatsachen der letzteren Art haben sich in dem Aufsatze schliesslich ja doch gefunden.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Die Berliner Jubiläumsausstellung.

(Schluss.)

Das Bildniss.

Dem einstimmigen allgemeinen Urtheil nach standen im Bildnissfach die Engländer weitaus voran. Dabei war die Mannigfaltigkeit ihrer Auffassungsweisen merkwürdig, offenbar eine Folge der scharfen Ausprägung der Individualitäten in diesem Lande. Vor Herkomer's schöner Miss Grant sammelten sich die Schaaren, welche sich herausgefordert sahen, den Vergleich mit Gussow's gleichfalls hell gekleideter Dame anzustellen. Stand auch dem Maler ein Modell von wahrhaft bestrickendem Reiz zur Verfügung, so ist die volle Ausprägung dieser Persönlichkeit doch das Verdienst der weisen Kunst und der schlichten Grossartigkeit, mit welcher der Gesammteffect durch Wahl der Stellung, der Kleidung, der Farbe erzielt worden ist. Weit weniger zog das in einer Ecke schlecht aufgehängte Männerporträt von Ouless die Aufmerksamkeit auf sich und doch war es mit so meisterlicher Vollendung in allen Theilen wiedergegeben, von einer Leuchtkraft und Lebendigkeit, dass es ruhig neben die besten Leistungen der Porträtmalerei alter Zeit — besonders wird man an Velasquez erinnert — gestellt werden kann. Holl's Porträt des Generals Wolseley zeichnete sich daneben durch seine grosse markante Auffassung und eine Gluth des Colorits aus, welche weit über das hinausgeht, was man sonst an Bildern unserer Zeit sieht. Richmond zeigte sich in seinen reichlich vertretenen Werken als sehr ungleich, meist zu glatt und weich; in der sitzenden Figur eines Sammlers aber ist es ihm gelungen, einen Typus in fesselnder Natürlichkeit festzuhalten. Von Leighton war ein männliches Brustbild ausgestellt, welches gar nicht vermuthen liess, dass es von demselben Maler herrühre, der die süsslichen antikisirenden Scenen gemalt. Millais war durch einige seiner farbenreichen, aber mit einer gewissen Aengstlichkeit ausgeführten Werke vertreten. Endlich bot der Sonderling Whistler ausser seiner nahezu einfarbig gemalten Dame mit dem Pelzkragen ein Bild-

niss von Thomas Carlyle, welches den gefeierten Greis, sitzend, als volle Figur, mit denkbarster Schlichtheit und überzeugender Wahrheit darstellt.

Den Engländern können die Oesterreicher angereiht werden, welche in nahezu gleicher Geschlossenheit auftreten, wenn auch manche nicht mehr lebende Meister unter ihnen vertreten waren. So gehört Canon, dessen ganze Figur der Frau Friedländer (vom Jahre 1874) besonders hervorleuchtete, durchaus noch der älteren Richtung an; Makart war durch die prächtige Magnatengestalt des Grafen Edmund Zichy gut vertreten. Benczur bot zwei andere äusserst effectvoll gemalte Magnaten, während Munkaczy gerade durch äusserste Einfachheit seinem Bildnisse des Abbé Liszt das Gepräge der Grösse zu geben verstanden hat. Unter Angeli's Bildern ist die Königin von England, in ganzer Figur vor dem Throne stehend, als eine ausgezeichnete Leistung anzuerkennen, welche den Charakter des Repräsentationsbildes wahrt, ohne die charakteristische Erscheinung der Persönlichkeit preiszugeben.

Von Deutschlands Bildnissmalern war Lenbach gar nicht, Pohle nur durch den anspruchslosen anmuthigen Kopf einer Thüringerin vertreten. Unter den zahlreichen Damenbildnissen zog namentlich dasjenige von Gussow die Aufmerksamkeit auf sich, eine Salonerscheinung in lichtgelbem Kleide, auf hellem, grau-bräunlichem Grunde, nahezu ganze Figur, von hellem, etwas von hinten kommendem Lichtstrahl beleuchtet, wodurch eine ungemein plastische Rundung erreicht ward. Diese Inscenirung hat etwas Blendendes und Bestechendes, zugleich aber auch Aufdringliches, welches in der gesuchten Haltung der Gestalt noch stärker hervortritt. Viel Anfechtung musste Kiessling's Dithyrambe erfahren wegen der Vermischung nackter Göttergestalten mit einer ganz modernen Zecherschaar, doch zeigte die einheitliche Durchführung, dass der Künstler aus innerem Drang ein in seiner Phantasie völlig ausgereiftes Gebilde, welchem eben deshalb auch die volle Lebenswahrheit innewohnt, zur Darstellung gebracht hat. Sein Bildniss einer Mutter mit ihrem Kinde gehörte gleichfalls zu den ansprechendsten der Ausstellung. Gute Männerporträts haben Thedy und Janssen, gelungene Studien nach alten Frauen Lerch und Schwabe ausgestellt. Die Kinderporträts liessen meist naive Auffassung vermissen. Im Ganzen machte sich bei den Deutschen eine zu grosse Abhängigkeit vom Modell, zu geringe Freiheit im künstlerischen Schalten bemerklich.

Unter den fremdländischen Malern verdient noch der Belgier Emile Wauters, der zugleich vortreffliche Studienzeichnungen ausgestellt hatte, ganz besondere Erwähnung, vornehmlich wegen seines Porträts eines jungen Mädchens. Von Skandinaviern hatte der Schwede Larsson ein durch seine Frische ganz besonders ansprechendes Kinderporträt, die kleine Susanne, geliefert, wobei der malerisch angeordnete Hintergrund nicht wenig zur Erhöhung des intimen Eindruckes beitrug.

Die Landschaft.

Noch immer dauert das Vorwiegen der Landschaftsmalerei an und zwar in steigendem Maasse, so dass der Charakter der Ausstellungen zum guten Theil durch sie bestimmt wird. Es ist das ein durchaus neutrales Gebiet,

welches stets auf Interesse rechnen kann, zugleich aber dem herrschenden Zuge nach treuer Wiedergabe der Natur und hiermit der Aeusserung individueller Anschauung Nahrung bietet. In der Wahl der Motive macht sich dabei eine bemerkenswerthe Wandlung fühlbar. Während früher mit Vorliebe die Gebirgsgegenden mit ihren scharf bestimmten, nur hier und da durch Nebel und Wolken pikant verschleierten Formen oder Italiens sonniger, uns aber völlig fremder Himmel aufgesucht wurden, wenden sich die einheimischen Maler mehr und mehr der Schilderung des Meeres und der Küsten zu, wo sie unausgesetzte Bewegung, stetigen Wechsel und Reichthum der Formen und Farben finden. Selbst in Bildern, welche Scenen aus dem Menschenleben darstellen, gewinnt leicht und nicht zum Nachtheil des Ganzen die Landschaft das Uebergewicht, wie denn auch bei den Genrebildern beobachtet werden konnte, dass die Wiedergabe des Innern der Wohnungen einen Haupttheil der Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen beginnt.

In ungeschwächter Kraft tritt Hans Gude mit seiner Schottischen Küste nach dem Sturm vor uns. Auf Dücker's Rügener Stein-Strand waltet die Glätte der See; derselben Insel hat auch Bartels die Motive zu seinen grossen, breit und farbig ausgeführten Aquarellen entnommen.

Eigenthümliche Kraft, wenn auch im Anschluss an die herrschenden Schulen des Festlandes, verrathen der Belgier Mesdag in seinem Gernelenfang bei untergehender Sonne, die Nordländer Skága, mit einer Bucht bei bewegtem Wasser, und Smith-Hald, mit einer glitzernden Wasserfläche und einem Sonnenuntergang auf dem Eise.

Die Mehrzahl der norwegischen Maler hat dagegen ganz gesonderte Bahnen betreten, im engsten Anschluss an die Natur, unter Verzicht auf Composition und jegliches Arrangement. Das geschlossene Auftreten dieser Gruppe kühner Neuerer, welche mit der ihrer Nation eigenen Energie das selbstgestellte Ziel verfolgen und ihre Aufgabe mit vollständigem Erfolg lösen, macht einen gewaltigen Eindruck und wird wohl nicht verfehlen, vielfach Nachahmung zu wecken. Die Kunst kann dabei nur gewinnen und der Gesichtskreis für die malerischen Seiten der Natur nur erweitert werden. Denn die Eigenartigkeit dieser Bilder wird nicht etwa bloss durch den Gegenstand, die eigenthümliche Natur des Landes, bestimmt, sondern vor Allem durch die Ehrlichkeit und Schärfe der Auffassung. Neben den Schnee- und Eis-Landschaften, welche Larssen, G. Munthe, Sindig, Thaulow u. a. ausgestellt haben und deren jede ihr besonderes Gepräge besitzt, am stärksten wohl des Letztgenannten weite Schneefläche, die durch nichts Anderes unterbrochen wird als durch einige Fussspuren und einen schmalen Waldstreifen, welcher am äussersten Rande erscheint, befindet sich auch ein Bild, welches die volle Mittagssonne an einem schwülen Sommertage zur Darstellung bringt: Werenskjölds Bauernbegräbniss. Hier sind auch die schlichten Gestalten des Geistlichen und der Bauern, welche sich durch die Gluth der Sonne nicht abhalten lassen, mit tiefem Ernst und voller Aufmerksamkeit der heiligen Handlung zu folgen, so meisterlich gemalt, dass das Bild als ein Hauptwerk der ganzen Richtung betrachtet werden kann.

Weniger die Richtigkeit des momentanen Eindrucks als die möglichst scharfe Wiedergabe der Wolken in ihrer mannigfaltig variirten Form und Farbe erstrebt der Engländer Henry Moore in seinem warm beleuchteten Strandbilde. Sein Landsmann Severn zeigt in einem grossen Aquarell, der Seine bei Paris im Mondschein, ein ähnliches Problem mit noch einfacheren Mitteln durchgeführt und daher mächtiger wirkend.

Die Abendstimmung ist glücklich benützt worden von dem Holländer van der Velden in seinem tief ergreifenden Begräbniss auf der Insel Marken. Nachteffekte hat der Italiener de Maria mit Meisterschaft gemalt.

Durchaus vereinsamt steht auf diesem Gebiet Böcklin da. Waltet in seinen Werken auch nicht mehr die harmlose Freudigkeit, welche ihm früher eigen war, gefällt er sich jetzt in Compositionen von gesuchter Absichtlichkeit und übertriebenen Farbeneffecten, so ist doch sein Gefühl für die Natur ein so starkes und lebendiges, sein Können ein so meisterhaftes, dass er uns selbst in seinen phantastischen Schöpfungen durch die Einheitlichkeit der Conception überzeugt und hinreisst. Die gewaltigen Wogen des erregten Meeres, wie sie auf seiner brennenden, von Seeräubern überfallenen Burg erscheinen, glauben wir unter uns tanzen zu sehen; das glatte dunkle Wasser, welches seine Todteninsel umspült, weckt die Empfindung des Geheimnissvoll-Unabwendbaren; um die kahlen hohen Stämme am Ufer des ruhigen Sees weht die klare Frühlingsluft. Solche Empfindungen zu wecken vermag nur der geborene Poet. Könnte Böcklin von seinen Absonderlichkeiten lassen, so würde er jetzt noch viel stärkere und reinere Wirkungen als ehemals zu erzielen vermögen; doch muss man sich schon an der Hauptsache genügen lassen.

Unter den Malern, welche das feste Land zur Darstellung bringen, verdienen der Spanier de los Rios, welcher eine Weidescene von tiefer Farbigkeit und mit feinster Beobachtung der Thiere geliefert hat, sowie der Holländer Tholen wegen seiner duftigen Canallandschaft besondere Erwähnung. Das reizvolle Spiel des Lichtes zwischen den Blättern des Waldes hat nur wenige vollberechtigte Darsteller gefunden, unter denen namentlich der Schweizer Rüdisühli mit seinem kleinen Bildchen zu erwähnen ist. Ueberhaupt war das poetisch duftige Element, wie es z. B. in der Weidescene der belgischen Künstlerin Mme. Collart hervortrat, nur spärlich vertreten.

Als gleichberechtigter Bestandtheil tritt die Landschaft in Figurenbildern wie Kallmorgen's Feierabend auf, welches eine Schaar singender Mädchen auf der Strasse eines an breitem Flussufer gelegenen Ortes und im Hintergrunde Gruppen von Leuten, die sich in eifriger Unterhaltung von den Mühen des Tages ausruhen, zeigt; ferner bei Harrach's vortrefflich gemalter Hochgebirgsscene: einem weiten Thalkessel, auf dessen grünem Plan ein verunglückter Bergsteiger sein Leben aushaucht, während Anwohner und Wanderer von allen Seiten herzueilen; endlich bei mehreren Bildern, deren Aufzählung jedoch hier zu weit führen würde.

Kupferstich, Sculptur, Kleinkunst, Architektur.

Für den Linienstich ist die Zeit eine ungünstige. Das Fehlen der Farbe lässt ihn ungeeignet erscheinen für die Decoration der Wohnungen. Zudem

wird eine Treue in der Wiedergabe verlangt, welche den Künstler vielfach hemmt und bindet. Jacobi's Versuch, die farbige Erscheinung von Raphael's Schule von Athen wiederzugeben und nun gar in ihrem gegenwärtigen, vielfach mitgenommenen Zustande, kann als ein glücklicher nicht bezeichnet werden. Die gute alte Tradition kräftiger Linienführung wird von Stang (Sposalizio), Burger (Mad. della Sedia, A. Kaufmann's Vestalin), Vogel (M. L. de Tassis), Kohlschein (Vierge au linge) vertreten; reichere malerische Wirkung wird mit Glück von Büchel (Madonna nach Feuerbach) erstrebt.

Wo es angeht, wendet man lieber die Radirung grossen Formates an, besonders bei der Wiedergabe niederländischer Bilder. Hier sind Unger, Krauskopf, Krüger, vor Allem aber Köpping in Paris zu erwähnen, welcher auf ungewöhnlich grosser Platte Rembrandt's Meisterwerk, die Syndici, mit unübertrefflicher Freiheit und Kraft wiedergegeben hat. Möchte das Werk, welches hier nur in reiner Radirung vorlag, bei der endgültigen Ueberarbeitung nicht von seiner Frische, welche in so glücklicher Weise die tiefe Farbigkeit und breite Mache des Originals wiedergab, einbüssen.

Dass die Originalradirungen so spärlich vertreten waren, ist kein günstiges Zeichen für unsere Zeit. Es kann wohl nicht ausbleiben, dass diese Art künstlerischen Schaffens im Gefolge der neueren Kunstbestrebungen wiederum in Aufnahme kommen wird. Was bisher die Radirvereine hervorgebracht haben, erreicht kaum das Mittelmaass und wird gewöhnlich sorglos gedruckt, während es gerade zur Erreichung der gewünschten Wirkung so wesentlich auf die Art des Druckes ankommt. Klinger, der trotz aller Mängel seiner Technik, Gebilde von packender Phantastik zu schaffen vermag, fehlte leider auf der Ausstellung. Dafür trat Stauffer mit einer Anzahl Porträt-Radirungen zum erstenmal hervor, die ein flottes Streben bekunden und günstige Erwartungen wecken. Höchst ansprechend ist die Art, wie der Däne Bloch die Radirung behandelt. Seine bescheidenen kleinen Blättchen, sämmtlich erst in diesem Jahrzehnt entstanden, Landschaften, Figurenstudien, ein paar Compositionen, im Wesentlichen in Anlehnung an Rembrandt's Art, doch nicht in dessen Nachahmung entstanden, waren in grosser Vollständigkeit vertreten.

Die Anwesenheit der Engländer wäre zur Vervollständigung des Bildes ihrer Gesammtkunst besonders erwünscht gewesen, da sie gerade auf diesem Gebiet an der Spitze der Bewegung stehen. Doch ist wohl von deren Vertretung Abstand genommen worden, weil die reichhaltige Sammlung ihrer Radirungen, welche vor wenigen Jahren in Berlin ausgestellt war, für die dortigen Sammlungen erworben worden ist.

In der Sculptur gehen neben der älteren classischen Richtung, welche noch vorwiegend für die Monumente grossen Stils verwendet wird, zwei andere einher: eine heiter-graziöse, spielende, welche ihren Hauptvertreter in Reinhold Begas hat, und eine gewaltsam-pathetische, wüst-decorative, welche durch eine Reihe von Colossalgruppen vertreten war. So viel des Achtbaren auch von Einzelnen geleistet war, seien hier nur zwei Künstler genannt, die sich in besonders hohem Grade Frische und Originalität bewahrt haben: der Dresdner Diez, dessen kühn bewegte Brunnenfigur des Gänsediebes in-

mitten der Werke der englischen Plastik sich wohl behaupten konnte, und der Wiener Weyr, dessen grosser Fries mit dem Bacchuszug, für das Burgtheater, ein erst in der Mitte des Sommers eingeliefertes Werk, erstaunlich in der Fülle und Lebendigkeit seiner Motive, dabei von modernster Empfindung ist. Ob bei der fast völlig freien Herausarbeitung der Mehrzahl der Figuren der ganze lange Fries in der Untensicht übersehbar sein wird, muss die Aufstellung an Ort und Stelle lehren: seine einzelnen Theile, in der Nähe betrachtet, fesseln die Aufmerksamkeit in hohem Grade. Vielversprechend waren auch eine Bettlerin mit ihrer Tochter von Manzel (Berlin), ein antiker Redner von Myslbek (Prag), eine Büste Beethoven's von Landgrebe (Berlin) u. a.

Ebenso wie in ihren Gemälden boten die Engländer auch in ihren Sculpturen eine grosse Ueberraschung. Eine solche Durchbildung des Nackten bis in seine kleinsten Theile, eine solche Lebendigkeit in Stellung und Bewegung, wie Leighton's Jünglingsfigur, Hamo Thornycroft's Teucer, Ford's Fackelträger sie zeigten, ist man bei uns gar nicht gewohnt. Durch Eleganz zeichneten sich die Bronze-Statuetten Gilbert's aus, welcher zugleich einen fein ausgeführten, höchst lebensvollen Kopf eines capresischen Fischers ausgestellt hatte. Die Palme aber gewann der aus Wien eingewanderte Böhm, dessen Bildnissbüsten die besten der ganzen Ausstellung waren.

Nur der Wiener Tilger kann mit ihm den Wettkampf aufnehmen, wenn er auch in Folge seiner pikanteren Behandlungsweise weniger gross wirkt. Jede seiner, gleich den Böhm'schen meist in Bronze ausgeführten Bildnissbüsten — die Maler Schönn, Leop. C. Müller, Führich, den Bischof Hiller in Pressburg darstellend — giebt die Persönlichkeit nicht nur unter schärfster und geistreichster Beobachtung alles Details, sondern auch in der für sie besonders charakteristischen Haltung und Drapirung, wodurch der packende Eindruck momentanen Lebens erzielt wird. Böhm sieht von solcher Inscenirung ganz ab und erzielt dadurch eine noch stärkere Wirkung.

Als eine der glücklichsten Wiedergaben des Nackten sei noch des Dänen Saabye zart behandelte Susanne erwähnt.

Die Kleinkunst war nur unvollständig vertreten. Wesentlich handelte es sich um das Goldschmiedgewerbe, welches sich um vier grosse Centren: Berlin, Frankfurt, München, Wien gruppirte. Das Tafelservice für den Prinzen Wilhelm, entworfen von Adolph Heyden, wirkt in seinen modernisirten Rokokoformen elegant und reich, lässt aber das schöne Material, das Silber, nicht zur vollen Geltung kommen, indem dasselbe durchgehends matt gehalten ist und überdies noch zu einem grossen Theil unter einer halb durchsichtigen goldenen Tönung verborgen wird. Aus Wien war ein Krug und Pokal, Glas in stark vergoldeter und emaillirter Silberfassung, von kräftig gothischer Form nach dem Entwurf von Schmidt, eingesandt. Die grösste Freiheit und Originalität zeigten einige der im Geschmack der Spätgothik bezw. Frührenaissance ausgeführten Münchner Arbeiten, wie zwei Trinkgefässe in Form eines Kegels und einer Kugel von Halbreiter, entworfen von Barth und Rudolf Seitz; die Ehrenadresse der Stadt München an den Reichskanzler (nur in Photographie

ausgestellt), von demselben Seitz und Winterhalter; ein paar Urkundenrollen von Hupp in Schleissheim und Harrach & Sohn in München, letztere nach dem Entwurfe des verstorbenen F. v. Seitz. In diesen Arbeiten war bei aller Gediegenheit und Feinheit der Ausführung der Charakter frischer Improvisation gewahrt.

Unter den zahlreichen architektonischen Entwürfen überwogen natürlich die rein decorativen, die ihre Formen den Stilen der Vergangenheit entnehmen. Dem modernen Bedürfniss entsprachen am besten Kayser und v. Grossheim in ihrem Entwurf für das Geschäftshaus der Germania in Frankfurt a. M., wobei plastischer Schmuck in reichem Maasse herangezogen war. In consequenter Gothik hatten Bauten ausgestellt Schmidt in Wien (Rathhaus) und Hartel in Leipzig (Concurrenz-Entwurf für die Gedächtnisskirche in Speyer). Den sprechendsten Beweis für das reiche Wissen und die Leichtigkeit der Erfindung unserer Architekten hatten die bereits genannten Kayser und v. Grossheim in ihrem als Eintrittshalle dienenden Kuppelraum geliefert, der von Berliner Bildhauern decorirt und von W. Friedrich glücklich ausgemalt worden war. Dagegen bot Otzen's in Naturgrösse aufgeführte und mit allem Geräth ausgestattete Capelle ein abschreckendes Beispiel dafür, wie Kirchen nicht decorirt werden sollen. Beim Anblick dieser plumpen Formen, dieser schmutzigen Farben, dieser aufdringlichen Vergoldung tritt das ganze Elend unseres Restaurationswesens in betrübendster Weise zu Tage. Denn es wird hier nicht etwa beabsichtigt, etwas Neues zu erfinden, sondern man meint die echte Ausstattungsart des Mittelalters wiederbelebt zu haben. Einen solchen Verzicht auf alle freudige Wirkung, welche die Kunst hervorzubringen vermag, haben aber die guten Alten nie gethan. In ihnen war der Sinn für lebendige Form, für leuchtende Farbe, den uns die Fabrikanten und Tapeziere so gründlich ausgetrieben haben, noch rege.

Die historische Abtheilung.

Weniger wäre mehr gewesen, kann man von dieser Abtheilung sagen. Hätte man sich damit begnügt, die Kunstfertigkeit Berlins während der letzten hundert Jahre vorzuführen, so wäre ein interessantes einheitliches Bild erzielt worden. So aber traten die in keinerlei fester und regelmässiger Beziehung zu Berlin stehenden und überdies nur spärlich vertretenen übrigen Kunstschulen Norddeutschlands, wie die von Düsseldorf, Dresden, Weimar, störend dazwischen. Denn von Berlin aus empfingen sie keine nennenswerthen Einflüsse, letztere gingen von München aus, wo die Begeisterung für die neudeutsche Kunst zuerst entbrannt war. Andererseits trat die Einwirkung, welche diese Schulen auf Berlin geübt, wie solches sich in der Berufung einzelner Meister äusserte, wegen unvollständiger Vertretung kaum hervor.

Die Wahl des Zeitraums von hundert Jahren hatte auch nur für Berlin ihre volle Berechtigung, wo bereits am Beginn dieser Periode ein Schadow, ein Chodowiecki wirkte und die Kunstübung weiterhin ununterbrochen ihre Pflege fand. Von Chodowiecki waren mehrere der seltenen, für seine Zeit so charakteristischen Gesellschaftsbilder ausgestellt, zwei Darstellungen aus der

Wochenstube, zwei sehr fein ausgeführte Bilder aus dem geselligen Leben der Familie, mit arbeitenden Damen und conversirenden Herren, die braun in braun gemalte Darstellung eines Federballspiels im Thiergarten, endlich einige seiner anmuthigen Zeichnungen zur Reise nach Danzig. Gottfried Schadow war reich vertreten in Zeichnungen, Gypsmodellen und Originalwerken; unter den Modellen befanden sich einige kleine Figürchen von so ungesuchter Grazie und Lebendigkeit, dass sie den bereits gezierten und abgeglätteten tanagräischen Figuren fast überlegen erscheinen; von den Originalen sind namentlich die beiden in der Cadettenanstalt zu Lichterfelde vergrabenen ganzen Figuren von Zieten und dem Alten Dessauer, nach welchen die jetzt auf dem Wilhelmsplatz stehenden Bronzefiguren gefertigt wurden, und das Doppelbild der Königin Louise und ihrer Schwester zu erwähnen.

Wie weit dieses gesunde Wiederaufleben der Sculptur, welches jetzt mehr und mehr gegenüber dem starren Classicismus von Canova und besonders von Thorwaldsen zur Anerkennung gelangt, mit seinen Wurzeln zurückgeht, zeigten Tassaert's lebensvolle Porträtbüsten Friedrichs des Grossen und Moses Mendelssohn's. Die nachfolgende Generation war durch Rauch, Afinger u. a. vertreten. Vier neben einander gestellte Büsten Goethe's von Trippel, Schadow, Rauch und Tieck zeigten ebensowohl die verschiedene Auffassungsweise auseinanderliegender Zeiten, wie sie erwünschtes Material zur Erkenntniss von Goethe's Aussehen boten.

Die Berliner Architektur aus dem Anfange des Jahrhunderts erwies sich freilich als öde, da Schinkel nur unzureichend repräsentirt war. Dafür gab es Gelegenheit, eine Reihe schönheitvoller Entwürfe von Semper, für das Dresdner Museum (1847), die Wiener Museen (1871), den Leichenwagen Wellington's (1864) zu sehen, welch letzterer übrigens in der Decoration sich als ebenso schwer erwies, wie die Mehrzahl der Semper'schen Arbeiten auf diesem Gebiete, dessen theoretische Grundlagen er in so genialer Weise gelegt hat.

Vorzüglich konnte hier Carstens übersehen und gewürdigt werden, da das Weimarer Museum eine Reihe seiner besten Werke hergegeben hatte. Er erscheint durchaus noch als der Repräsentant jener gesunden Kunst, welche auch in Schadow's Werken lebt. Die süssliche Manier, welche im 18. Jahrhundert herrschend gewesen, hasste er, erstrebte Einfachheit und Würde, erborgte sich aber eben deshalb auch nicht eine Formensprache bei einer anderen der Vergangenheit angehörenden Kunst. Sind auch die Verhältnisse seiner Figuren, die Bildung seiner Falten schematisch, so beruhen sie doch auf einem eindringenden Studium der Natur und bilden den selbst geschaffenen, durchaus entsprechenden Ausdruck für die edlen Gebilde seiner Phantasie.

Cornelius war ungünstig vertreten, denn neben Entwürfen und Cartons war nur ein Gemälde und zwar das unvollendete der klugen und der thörichten Jungfrauen aus der Galerie zu Düsseldorf ausgestellt. Als Hauptwerke waren eben die grossen Cartons der Nationalgalerie leicht zu erreichen. Dagegen bildeten Schinkel's in den Jahren 1828 bis 1834 entstandene Entwürfe für die Fresken der Museumsvorhalle (im Besitz der technischen Hoch-

schule zu Charlottenburg) vollwerthige Illustrationen der Kunst jener Zeit. Schnorr, Rethel, Genelli waren reich durch Zeichnungen vertreten.

Unter den Porträtmalern ragte der 1854 verstorbene Karl Begas hervor, während Gustav Richter trotz der grossen Zahl seiner ausgestellten Bildnisse ein warmes Interesse nicht zu erwecken vermochte. Von den Landschaftern sei Franz-Dreber, von dem eine grosse, baumreiche Campagnalandschaft, sowie ein duftiges Frühlingsbild ausgestellt war, erwähnt; unter Karl Friedrich Lessing's zahlreichen Bildern erfreute namentlich eine kleine Abendlandschaft vom Jahre 1833, die noch ganz anspruchslos behandelt war und einen echt poetischen Reiz ausübte. Auch Oswald Achenbach zeigte sich hier in seinen älteren Bildern als ein Künstler von solcher Mannigfaltigkeit, solcher Feinheit der Durchführung und Kraft der Färbung, dass man kaum glauben mag, es sei derselbe, der sich nun damit begnügt, stets wieder italienische Landschaften in einer und derselben Manier zu malen. Eine Messe in freier Campagna erinnert noch durchaus an Andreas A.; die Ansicht von Rigi-Klösterli mit dem Zug der tiefen Wolken und dem reizvollen Spiel des Lichtes zeugt von einer seltenen Fähigkeit, die flüchtigen Erscheinungen der Natur festzuhalten; die höchst sorgfältig ausgeführte Kirche zu Beckenried bietet dagegen ein idyllisches Stück deutscher in saftiges Grün und warmes Sonnenlicht gekleideter Landschaft.

Die Historienmalerei vertrat u. A. Schrader mit seinem liebenswürdigen Bilde der heil. drei Könige. Von Menzel waren einige kaum bekannte Cartons aus frühester Zeit ausgestellt. Einige ältere Bilder Bleibtreu's zeigten dessen eminentes Talent für die Darstellung vehementer Schlachtscenen, so die Schlacht bei Grossbeeren und die Vernichtung des Studenten- und Turner-Freicorps bei Flensburg 1848. Knaus und Vautier konnten hier unmittelbar verglichen werden in der Darstellung eines und desselben Gegenstandes, eines Bauernbegräbnisses, wobei der grössere Ernst, die grössere Schlichtheit auf Seite des Letzteren waren. Unter den zahlreichen Bildern von Knaus, welche die vielfach wechselnden Phasen seines Entwicklungsganges beleuchteten, wie z. B. der ganz frühe an Franz Hals' burleske Scenen gemahnende Marktdieb, ragte namentlich die meisterliche Darstellung zweier Dambrettspieler, aus dem Jahre 1862, hervor, die wegen der absoluten Schlichtheit ihrer Mache den Vergleich mit den besten Erzeugnissen der so intimen niederländischen Genrekunst aushalten konnte, aber wahrscheinlich nur von dem kleinsten Theile des Publicums beachtet worden ist.

Zum Schluss sei noch die Frage gewagt, wann wir endlich bei Gelegenheit einer Eliteausstellung, wie es doch die diesjährige sein sollte, einen Katalog erhalten werden, welcher uns das Geburtsjahr der Künstler, die Schulen, die sie durchgemacht, ferner eine wenn auch nur ganz kurze, so doch wenigstens über das Schlagwort hinausgehende Beschreibung der Bilder, sowie deren Entstehungszeit, soweit sie auf denselben verzeichnet ist, bietet? Die Nöthigung, alle diese Daten selbst zusammen zu suchen, erschwert in hohem Grade die Orientirung. *W. v. Seidlitz.*

Litteraturbericht.

Archäologie. Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1886.

I.

Italien hat im abgelaufenen Jahre verhältnissmässig weniger als sonst aufzuweisen, wenigstens quantitativ, und hier ist es wieder unser hochverehrter Altmeister G. B. de Rossi, der fast die ganze Arbeit bestritten hat. Er hat zunächst die im vorigen Jahresbericht (IX. 210) besprochene Untersuchung über die Schicksale der älteren vaticanischen Bibliothek wieder aufgenommen und erweitert. Das Resultat dieser Studien erschien als Einleitung zu dem I. Bande des Katalogs der Codices Palatini Latini, welchen Leo XIII. bei Veranlassung des Heidelberger Universitätsjubiläums durch den Bearbeiter derselben, Herrn H. Stevenson, übersandte[1]). Der Inhalt berührt zwar die christliche Archäologie nur indirect, aber es fallen doch eine Menge für unsere Disciplin nicht unerhebliche Bemerkungen dabei ab, so namentlich die Ausführungen über das Bibliothekwesen und die archivalischen Schätze aus den alten Basiliken, ihre Aufbewahrung u. s. f.

Eine andere Abhandlung de Rossi's[2]) behandelt die Getreidespeicher unter dem Aventin und die Statio Annonae Urbis Romae, wobei sich Gelegenheit gab, einige dem Thema verwandte Darstellungen der Katakombe der h. Domitilla zu erklären. Auch das hier aus den Papieren des Juarez publicirte Glasgefäss mit den Darstellungen der Jahreszeiten und eines praefectus annonae, wie er eben dem Geschäfte der mensores machinarii präsidirt, ist für die Erklärung gewisser altchristlicher Gemälde hervorzuziehen.

Vor einigen Jahren hat de Rossi in den »Studi e Documenti di Storia e Diritto (1882) aus einer Venezianischen Handschrift Pomponio Leto's Note di Topografia Romana veröffentlicht; kürzlich gab er über eine neuentdeckte Florentiner Handschrift desselben Werkes Nachricht (eb. VII. 1886).

---

[1]) Separat-Ausgabe unter dem Titel: De origine historia indicibus Serinii et bibliothecae sedis Apostolicae Commentatio Jon. B. de Rossi. Romae 1886. 4⁰.

[2]) Rossi, G. B. de, Le Horrea sotto l'Aventino e la Statio Annonae urbis Romae. (Estratto degli Annali dell' Ist. di corr. arch. 1885.)

Eine dritte Gelegenheitsschrift desselben Verfassers, mit welcher das fünfzigjährige Priesterjubiläum des Cardinals Pitra gefeiert wurde [3]), erörtert die Geschichte des alten Klosters des hl. Erasmus bei S. Stefano Rotondo, welches im Hause der Valerier auf dem Caelius errichtet wurde, und zeigt, dass hier das im Liber Pontificalis (Sct. Stephani III. z. J. 768) genannte Xenodochium Valerii zu suchen ist. Auch die bekannte Florentiner Lampe mit der Inschrift DOMINVS LEGEM DAT VALERIO SEVERO, welche nach Bellori (Lucerne 11) in einer S. Stefano Rotondo benachbarten Vigna gefunden wurde, wird hier wieder im Zusammenhang mit der Geschichte dieser Localität besprochen. De Rossi hat diesen Aufsatz ein zweitesmal edirt, indem er ihn mit der Publication von Gregorio Terribilini's (c. 1740) Studie über S. Stefano Rotondo in Rom verband [4]). Auch auf letztere sei nachdrücklich hingewiesen, als auf einen wichtigen Beitrag zur Geschichte dieses in seinen Anfängen so lange unrichtig beurtheilten Baues.

Zu wiederholten Malen ist an dieser Stelle von dem Hypogeum des Mellebaudis zu Poitiers und der sich an diese Entdeckung knüpfenden Controverse die Rede gewesen [5]). Hr. de Rossi hat nun auch Veranlassung genommen, sich über die Streitfrage auszusprechen, als er im Namen des P. de la Croix dessen Werk der päpstlichen Academia Romana di Archeologia überreichte. Der in dem Jahresbulletin pro 1886 abgedruckte Bericht bringt zunächst eine Reihe von Emendationen, bez. Erklärungen der in dem Hypogeum gefundenen Inschriften und bestätigt dann einfach die von Duchesne vertretene Ansicht (dass wir es nämlich mit einem Grabmal des Stifters zu thun haben, welches durch den Import fremder, bez. römischer Reliquien zum Sanctuarium erhoben war, nicht aber an ein Denkmal einheimischer Märtyrer von Poitiers zu denken ist) mit der entscheidenden Berufung auf die ganz ähnliche Dedication des Lauricius in Ravenna, von welcher Agnellus berichtet (in S. Joh. Angelopte c. 36): Stephano Protasio Gervasio b(eatis) martyri(bus) et sibi memoria(m) aeternam Lauricius ... dedicavit (ao. 435), wozu auch Grut. 1170 2 zu vergleichen ist.

Als das Bedeutendste, was seither aus de Rossi's Feder hervorgegangen, ist die Fortsetzung der »Musaici« zu nennen. Es liegt mir heute die Lieferung XIII—XIV vor, welche die Mosaiken von S. Venanzio, S. Marco, S. Pudenziana und ein Paviment aus S. Maria umfasst. Das Apsidal-Mosaik von S. Marco, zuerst sehr fehlerhaft publicirt von Ciampini (II. Tav. XXXVI f.) danach bei Fontana (Tav. XIX), besser von Garrucci (Tav. CCXCIV) stammt aus der Zeit des P. Gregor IV. (827—844), welcher die älteren, schon in einem Briefe Hadrian's I. an Karl d. Gr. erwähnten musivischen Gemälde

---

[3]) Rossi, G. B. de, Il Monastero di S. Erasmo presso S. Stefano Rotondo nella Casa dei Valerii sul Celio. Rom. 1886. 8°.

[4]) Rossi, G. B. de, La Basilica di S. Stefano Rotondo, il Monastero di S. Erasmo e la Casa dei Valerii sul Celio. (Estr. dal periodico Studi e docum. di Stor. e diritto VII. 1886.)

[5]) Vgl. IX. 216.

der von P. Marcus (336 f.) gegründeten Basilika durch neue ersetzte. Es zeigt Christus zwischen fünf Heiligen (Marcus dem Evangelisten, Marcus dem Papst, den Märtyrern Felicissimus und Agapetus, S. Agnes und dem Stifter P. Gregor stehend). Rechts und links von dem Apsidalgemälde sieht man Petrus und Paulus, oben das Brustbild Christi zwischen den evangelistischen Zeichen. Schon Vitet hat bemerkt, dass dies Werk von allen Mosaiken, die Rom besitzt, unleugbar das barbarischste sei. Auch de Rossi constatirt, dass wir es hier mit der letzten und niedrigststehenden Conception zu thun haben, welche die ausgehende römisch-byzantinische Schule des 9. Jahrhunderts aufzuweisen hat und auf welche, bis zu dem Aufschwung des 11. Jahrhunderts, eine völlige Nacht von zwei Jahrhunderten gefolgt ist.

Das Oratorium des hl. Venantius bei dem Baptisterium des Lateran wurde durch Papst Johann IV. (640–642) gegründet und zur Erinnerung an die aus seiner Heimat Dalmatien herbeigebrachten Reliquien mit einem Mosaik geschmückt, welches Ciacconio zu Ende des 16. Jahrhunderts zuerst abbildete und de Winghe beschrieb. Baronius und Gruter hatten die Inschriften herausgegeben, Rasponi (1656) zuerst eine eingehende Beschreibung veröffentlicht. Ciampini (II. Tav. XXX f.) bildete die Mosaiken ab, ehe die Restauration des Jahres 1674 stattfand. Von der Skizze nach dem Original abgesehen, welche d'Agincourt gab, haben Rohault de Fleury (Le Latran au moyen-âge, Paris 1877, pl. XXVIII. XL. XLI) und Garrucci (Tav. CCLXXII f.) sie wiedergegeben; hier erscheint das Gemälde zuerst in farbiger Reproduction, so wie es jetzt, nach einer modernen Restauration, sich darstellt. Ueber der Apside sieht man die evangelistischen Zeichen und rechts und links die beiden symbolischen Städte. Den Fond der Concha nimmt das Brustbild des Herrn ein, welches sich mehr dem Typus des 4. und 5. Jahrhunderts als dem byzantinischen nähert. Rechts und links die Brustbilder von Engeln, darunter die stehenden Gestalten der Madonna und acht Heiligen; ausserhalb des Bogens zu beiden Seiten wiederum je vier stehende Heiligengestalten, welche dem Herausgeber zu einer eingehenden ikonographischen Studie Anlass geben. Dies Werk des 7. Jahrhunderts wird gewöhnlich als eines der letzten Beispiele der byzantinisch-ravennatischen Schule bezeichnet und den ungefähr gleichzeitigen Arbeiten in S. Agnese und S. Stefano Rotondo an die Seite gestellt (so Vitet; Cavalcaselle und Crowe I. 67; Rohault de Fleury a. a. O.). De Rossi unterlässt indessen nicht, hervorzuheben, dass das Bild in S. Venanzio sich durch grössere Monotonie und Starrheit von jenen unterscheidet; die besser und lebhafter gehaltene obere Composition mit dem Brustbild des Erlösers und den Engeln dürfte eine Anlehnung an das benachbarte grosse Apsidalbild der Basilika Lateranensis sein.

Hat uns die Betrachtung dieser beiden Gemälde zu dem tiefsten Verfall der musivischen Kunst geführt, so leitet uns dasjenige in S. Pudenziana zu den Anfängen dieser Kunstübung zurück, soweit sie für die Decoration der Basiliken in Betracht kommt. Es ist sehr merkwürdig, dass dieses kostbarste aller christlichen Mosaiken bisher am wenigsten bekannt und beachtet, und von Allen am spätesten publicirt wurde. Ciampini hat es in seinen beiden

Bänden übergangen, indem er es für die das spätere Mittelalter umfassende Fortsetzung reservirte[6]). Der Grund für dies Verfahren lag wesentlich in dem falschen Urtheil, welches früher über das Alter des Werkes gefällt wurde. Hatten Einige es in das 2. (!), Andere ins 3. Jahrhundert versetzt, so glaubte man im 16. Jahrhundert auf Grund des Monogramms HADRIANVS es der Zeit Hadrian's I., oder gar Hadrian's III. zuweisen zu müssen. Es kam hinzu, dass die untere Partie des Bildes 1588 durch eine ungeschickte Restauration unrettbar zerstört, bez. alterirt wurde, und was von diesem Theil übrig war, obendrein lange zugedeckt blieb. Zahlreiche spätere Restaurationen (die letzte 1831) beschädigten die Wirkung des Werkes immer mehr, so dass Crowe und Cavalcaselle schliesslich erklärten, über den wahren Werth desselben lasse sich kein bestimmtes Urtheil mehr fällen (Storia, Fir. 1875, I. 17, Deut. Ausg. I. 12), obgleich sie die Entstehung desselben dem 4. Jahrhundert zuschreiben. Dass das Gemälde diesem angehört, hatte de Rossi bereits vor zwanzig Jahren (Bull. 1867, 49—60) nachgewiesen. Der brillante Text, mit welchem er die heutige Publication begleitet, stellt die Geschichte desselben vielfach in ein neues Licht und weist namentlich die alten und echten Stücke des Mosaiks im Einzelnen nach.

Die Entstehung des Bildes in den Tagen Pius' I ist eine Hypothese, die, wie de Rossi natürlich rundweg erklärt, heutzutage keiner Widerlegung und keiner Erörterung bedarf. Dass dasselbe der Epoche des Papstes Siricius angehört, lehren die nun zerstörten Inschriften, welche Panvinio und Ugonio uns handschriftlich erhalten haben und deren erste nach der Restitution de Rossi's lautet: SALVO SIRICIO EPISCOPO ECCLESIAE SANCTE ET ILICIO LEOPARDO ET MAXIMO *p*RESBB. Auf das Pontificat des Siricius (385—398) folgte das kurze des Anastasius, dann dasjenige Innocenz' I, dessen Name Panvinio noch in der Apsis las: SAL^{vo} I INNOCEN$^{tio\ episcopo.}$ Ausser den Namen der Presbyter der Kirche las Panvinio in der Tribuno weiter einige Worte, welche de Rossi also ergänzt: ^{marm}ORIBVS ET P^{i}CT^{ura} (oder uris) DECORAVI^{t}. Die Ausmalung der Basilika ging also von einer einzigen Person aus, und diese war Siricius, welcher vor seiner Wahl zum Papste presbyter tituli Pastoris (d. i. S. Pudentianae) war. Ausserdem bot das Buch in der Hand des Erlösers eine von Ciacconio handschriftlich bewahrte Inschrift: DOMINVS CONSERVATOR ECLESIAE PVDENTIANAE, womit die hochinteressante Thatsache ausgesprochen ist, dass Siricius die Kirche nicht erst neu begründete; seinem Bau war die Ecclesia Pudentiana vorausgegangen, d. h. die Ecclesia in Domo Pudentis. Schon 1867 hat de Rossi die Existenz eines lector de pudentiana (ecclesia) nachgewiesen, welcher 384 starb.

Die Restauration des Cardinals Gaetani im Jahre 1588 schnitt ein Stück der Concha ab und nahm in Folge dessen zwei der zwölf Apostel, die den Herrn umgaben, weg — eine von Ciacconio bestätigte, von Garrucci mit Unrecht angezweifelte Thatsache. Damals verschwand auch das Monogramm

---

[6]) Weder de Rossi noch E. Müntz (Rev. crit. 1875, 109 f.) konnten die für diese Fortsetzung bereitgestellten Tafeln Ciampini's mehr auffinden.

Hadrian's, welches de Winghe und Ugonio auf den dritten, Ciacconio auf den ersten Papst dieses Namens bezogen hatten. De Rossi zeigt, dass nur an letzteren zu denken ist, von dem der Liber Pontificalis bezeugt: titulum Pudentis, id est ecclesiam sanctae Pudentianae, in ruinis positam noviter reparavit (Hadr. I. § 54). Den Zustand des Bildes nach 1588 veranschaulichen zwei Zeichnungen der Zeit, welche wir Cassiano del Pozzo (zu Anfang des 17. Jahrhunderts) und dem Zeichner des Cardinals Francesco Barberini (zwei Exemplare, eines reproducirt Bull. u. a. O., eines Bibl. Barb. XLIX, 32 f. 63) verdanken. Es geht daraus hervor, dass die Restaurationen des Card. Gaetani bloss in Stuckausfüllungen bestanden. Die Barberinischen Aquarelle geben ferner eine hochwichtige Inschrift auf dem offenen Buche, welches Paulus hält, eine Inschrift, welche auch der Bischof Suarez von Vaison, der gelehrte Epigraphiker, notirt hatte. De Rossi hatte seiner Zeit aus seinen Angaben die Inschrift so zu restituiren gesucht: Fundata a Leopardo et Ilicio Valent. Aug. et (Eutropio! oder Neoterio? conss. perfecta Honorio Aug. IIII et) Eutyciano consulibus. Heute gibt er zu, dass dieser Text freilich nur theilweise gesichert ist. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts verschwand bei der durch die Cistercienser vorgenommenen Reconstruction des Hochaltars die Inschrift, welche Cardinal Gaetani angebracht hatte und wurden auch, wie de Rossi glaubhaft ist, die beschädigten Stellen des Mosaiks wiederum mit Stucco ausgebessert. Zu Anfang dieses Jahrhunderts unternahm der Cardinal Litta eine unbedeutende Restauration desselben; 1829 stellte sich eine umfassende Ausbesserung als nothwendig heraus. De Rossi war so glücklich, das Actenmaterial über diese Restauration in der Camera Apostolica aufzufinden. Ein Bericht des Prof. Camuccini vom 3. Oct. 1829 schildert den Zustand des Bildes und gibt genau die in Stucco ersetzten Lacunen des Gemäldes an, welche nun (1831) mit Mosaikwürfeln wieder gefüllt wurden, während das ganze Werk eine totale Ueberarbeitung erfuhr. So publicirte es Fontana (Musaici delle Chiese di Roma, 13, Tav. XIII.) Immer schrieb man es noch dem Mittelalter zu (vgl. Bunsen und Platner III. 2, 260. Barbet de Jouy, Basil. Mos. de Rome, p. 48, 49), bis Vitet unter dem Einfluss de Rossi's es zuerst dem 4. Jahrhundert zusprach (Journal des Sav. 1863, 26—39). Labarte gab dann (Hist. des arts ind. 1873, II. 338, pl. LVIII) die erste Farbenskizze des gegenwärtigen Zustands. Garrucci (Tav. CCVIII) ging auf die Barberinische Zeichnung zurück. Die Tafel de Rossi's bietet den gegenwärtigen Zustand mit Hinzugabe der jetzt fehlenden unteren Zone, welche aus den Zeichnungen Ciacconio's, del Pozzo's und der Barberini ergänzt wurde. Dazu tritt eine in den Text eingedruckte Ansicht, welche nur den jetzigen Zustand darbietet mit einer leichten Abtönung, welche die alten von den neuen, bez. restaurirten Partieen unterscheiden lässt. Diese von Gregorio Mariani vortrefflich ausgeführte Skizze stimmt genau mit Camuccini's Bericht, der hier in extenso mitgetheilt wird.

Während wir über die neuesten Restaurationen wohl unterrichtet sind, könnte zweifelhaft erscheinen, worauf sich diejenige Hadrian's I. erstreckt hat. De Rossi stellt fest, dass Hadrian das Mosaik selbst intact liess.

Was die Composition angeht, so nimmt de Rossi an, dass derselben jetzt auch noch die Hand Gottes fehlt, welche von oben über die ganze Scene herabreichte; auch unten, wo man das Lamm Gottes sieht, fehlen ein Stück des Felsens, auf welchem es stand, und wahrscheinlich andere Lämmer oder Hirsche, welche sich an dem Quell labten. Die majestätische Gestalt des thronenden Heilands umgeben die zwölf Apostel, von denen, wie schon bemerkt, zwei 1588 weggeschnitten wurden. Die beiden Frauen, welche Kronen auf die Häupter der Apostelfürsten Petrus und Paulus zu legen scheinen, wurden früher, auch von de Rossi, allgemein als Pudentiana und Praxedis erklärt; Lefort (Rev. arch. 1874, 96—100) hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, dass diese Erklärung nicht zur Attitude derselben passe, und er dachte daher an die Personification der Ecclesia ex circumcisione und der Ecclesia ex gentibus, wie man sie auf dem berühmten Mosaik von S. Sabina sieht. Garrucci pflichtet dieser Auffassung bei. De Rossi weist sie, wie mir dünkt, mit Recht zurück. Er betont zunächst, dass die beiden Frauen nicht, wie in S. Sabina, ausserhalb der Apostelgruppe und des Bildes stehen, noch wie jene Personificationen durch Symbole und Inschriften charakterisirt sind; dass sie ferner den Aposteln nicht die Kronen aufsetzen, sondern diese, gerade wie in dem gleichzeitigen Gemälde der Platonia des hl. Damasus bei S. Sebastiano, empor- und Christus entgegenhalten. Er kehrt daher zu der älteren Annahme zurück und sieht hier die beiden genannten heiligen Frauen, welche auch in andern Denkmälern der Zeit erwähnt sind (Inschrift des Coemeteriums des hl. Hippolytus: LOCVS ROMVLI PRESBVTERI TITVLI PVDENTIANAE, 5. Jahrhundert; Inschrift 490 eb: TIT^{ulus} *p*RAXS^{edis}; Acta S. Pudentianae zu Anfang des 6. Jahrhunderts von dem Verfasser der Vita S. Pii I. im Liber Pont. verwendet (s. Duchesne, Lib. pont. p. 133). Leider ist von den beiden Frauenbildern nur das rechts vom Beschauer antik, das andere ganz modernisirt.

Francesco Blanchini (zu Anastas., ebenso Jos. Blanchini Dem. hist. eccl. quadrip.) glaubte in dem Porticus und den Gebäuden des Hintergrundes den Vicus patricius, in welchem die Kirche S. Pudentiana liegt, zu erkennen. Diese Meinung, wonach uns also hier ein Stück des alten Criminals mit seinen Prachtbauten veranschaulicht wäre, wird von de Rossi nicht abgelehnt.

Man scheidet von dieser ersten genügenden Publication des bedeutendsten altchristlichen Mosaiks nicht ohne jene Bewunderung des Herausgebers, die sich Jedem aufdrängen muss, welcher de Rossi's Forschungen Schritt für Schritt verfolgt und namentlich an einem so interessanten und schönen Vorwurf Gelegenheit hat, seine Methode, seine unvergleichliche Belesenheit und seinen nicht minder staunenswerthen Scharfsinn zu beobachten. Ich glaube nur auszusprechen, was alle Fachgenossen empfinden, dass, auf unserem Gebiete, nie ein Forscher aufgetreten ist, den am Werke zu sehen und bis in seine Werkstätte hinein zu studieren, eine so helle, lebendige Freude gewähren kann. Möge uns dieser Führer noch lange erhalten bleiben!

Ich möchte aber auch von dieser Publication nicht scheiden, ohne ein

Wort wärmster Anerkennung für die Spithöver'sche Verlagshandlung, welche die Musaici cristiani in so musterhafter, glänzender Weise ausstattet und keine Opfer scheut, um das Unternehmen in einer der Wissenschaft und des Herausgebers würdigen Weise fortzusetzen. Ich möchte an unsere Sammlungen und Bibliotheken die dringende Bitte richten, diese herrliche, in ihrer Art einzige Publication durch Subscriptionen zu unterstützen, und ihrerseits dazu beizutragen, dass das grossartig angelegte Werk kein Torso bleibe.

Von de Rossi's Bullettino di archeologia cristiano ist der Jahrgang 1884—85 (Ser. IV, anno III) durch das Erscheinen des vierten Heftes completirt worden (über Heft I—III. S. IX, 213). Dies letzte Heft enthält zunächst die Sitzungsberichte der Società di cultori della cristiana Archeologia in Roma (anno X), aus welchem Nachstehendes herausgehoben sei.

Leblant über eine Thonlampe aus Neapel mit Darstellung des Tobias, welcher dem Fische das Heilmittel aus dem Rachen zieht. — Mar. Armellini über die älteste bisher bekannte Darstellung der hl. Agnes, auf einer Steinplatte (Pseudo-Transenna, von den Pectoralia, die das Grab der Heiligen umgaben) in S. Agnese f. l. m. Die Martyrin ist als Orante in langer Tunica vorgestellt; ein Graffito in der Nähe ergibt SCA . AGNES. Die Sculptur scheint 4. Jahrhundert. De Rossi bemerkt, dass sie bereits von Bosio 249 bekannt gegeben, aber dann für verloren gehalten wurde. — Oraz. Marucchi über ein kleines von vier Säulchen getragenes Marmorciborium mit Kuppel, in welcher ein Ring befestigt ist; ein interessantes, kürzlich von Prof. Veludo in den Magazinen des Marcusdomes in Venedig entdecktes Werk des 6. Jahrhunderts (vgl. Veludo Atti del R. Istit. Veneto, ser. VI, t. II. 1884) mit der Inschrift: YΠEP EYXHC Kς CωTHPIAC ‖ THC ENΔOΞOTATHC ANACTAC (εως). Also ein Modell der späteren Ciborienaltäre, von denen, wie Abbé Le Louet bemerkt, noch in französischen Kirchen einige Exemplare mit der eucharistischen Taube erhalten sind. — E. Stevenson über ein Mithrasdenkmal der Villa Spithöver. — De Rossi über neue Ausgrabungen in den Katakomben. In S. Domitilla wurde nahe der Region des Ampliatus eine geräumige Krypta aufgedeckt, an deren Wänden die Spuren von einst hier eingedruckten grossen Glasdisken und einem Ringstein mit Büste der Diana (!) bemerkt wurden. Bei einer derselben waren griechische Namen von Besuchern und, in der Cursivschrift des 4. Jahrhunderts die Invocation beigeschrieben: Spirita sancta ‖ in mente habete ‖ bassu(m) (pecca)... torem cum suis omnibus. — Marucchi über ein Inschriftfragment des 4. Jahrhunderts mit seltsamem geometrischen Ornament, in welchem man den Tridens vermuthet; de Rossi sieht hier nur ein Trophaeon. — P. de Feis über eine von Cesnola in Cypern gefundene Sculptur mit der Himmelfahrt Christi, Madonna und den Aposteln (Petrus mit den Schlüsseln) und anderer Scenen aus dem Leben Jesu. De Rossi, welcher sich bei dieser Gelegenheit über die Himmelfahrtsdarstellungen verbreitet, setzt die Sculptur in die Zeit der Kreuzzüge. — Stevenson über als Erinnerungszeichen an die Wände der Katakombe von S. Gaturnino angeheftete Edelsteine. — Marucchi über ein Marmorfragment (von einer Transenna) aus der Basilika des hl. Agapetus in Palestrina, mit dem Namen (P)ETRVS

(5.—6. Jahrhundert); ebenda befand sich eine von Cecconi bereits veröffentlichte Inschrift mit dem Namen eines Marmorarius des 12. Jahrhunderts, magiST(er) IOVEANO HOC . OPVS . FECIT. — Cesnola übergibt durch P. de Feis der Gesellschaft 60 Glasphotographien heidnischer und christlicher Fundgegenstände aus Cypern. — Barnabei über eine normannische Kirche Siciliens vom Jahre 1171 (in Forza d'Agro bei Messina). — Cozza über das Cauda der Apostelgeschichte, dessen Localität bisher nicht bestimmt war und das er mit der Insel Caudon identificirt, welche ein vaticanisches Strabofragment des 7. Jahrhunderts angibt (Gozo di Creta). — P. de Feis über die bereits von Barbier de Monthault (Bull. mon. 1883, 114) abgebildete Eulogia in Monza mit der Darstellung der Verkündigung und ein Bronzesiegel aus Pollenza mit [VIVAS IN DEO]. — De Rossi über ein Marmorplateum aus der Kirche Portiuncula bei Assissi (9. u. 10. Jahrhundert), frühester Rest dieses durch S. Francesco so berühmt gewordenen Oratoriums. — Derselbe über das Grabdenkmal des Kölner Erzbischofs Gero († 976), das er für eine Nachbildung der durch Karl d. Gr. nach dem Muster der ravennatischen und römischen byzantinisirenden Werke in Aachen geschaffen hält. — Derselbe über eine durch Delisle in Spanien copirte Sammlung metrischer Inschriften des 5. Jahrhunderts, welche in de Rossi's Inscr. II. 292—97 erscheinen wird. — Derselbe über Ausgrabungen in S. Domitilla, welche zu der Aufdeckung des Coemet. Basilei geführt haben. — Müller über das an der Via Appia-Pignatelli aufgedeckte und von ihm beschriebene jüdische Coemeterium (s. u.). — Hytrek über ein grosses in Mitrovitz, dem alten Sirmium, entdecktes altchristliches Grabfeld mit zahlreichen Särgen, ähnlich dem von Iulia Concordia. In der Mitte desselben stand eine jetzt leider abgetragene kleine Basilika, ein Trichoron, wie die beiden bekannten des Coem. S. Calisto (s. u.). — Le Blant über eine Thonlampe mit Docht, einer Henne inmitten ihrer Küchlein; er vermuthet eine Illustration von Matth. 23, 27. — Gamurrini über die von ihm gemachte wichtige Entdeckung einer neuen, dem 4. Jahrhundert angehörenden Pilgerreise nach dem hl. Lande, deren Autorschaft er der hl. Silvia, Schwester des Rufinus, Praef. praetorio unter dem älteren Theodosius, zuschreibt (vgl. Studi e doc. di Storia e dir. 1885, a. VI, fasc. 3). — De Rossi über die Aufdeckung christlicher Gemälde des 11. Jahrhunderts in einer Aula des Palatium (beim For. Roman. und S. M. Liberatrice, wobei Duchesne's gründliche Studien über das Kloster der Griechen auf dem Palatin und die Kirche S. Caesarii in Palatio zur Besprechung gelangen (vgl. Bull. crit. 1885, 417 f.).

Von weiteren Aufsätzen enthält das Heft eine eingehendere Abhandlung des Herausgebers über das hochwichtige, von Hytrek in den Conferenzen besprochene Coemeterium in Sirmium, welches die von Frankfurter (Arch.-epigr. Mittheil. aus Oesterreich, 1885, IX. 138 u. 322 f.) bereits publicirten, sich auf den Martyr (Beatus und Domnus heisst es in den beiden Tituli) Syneros beziehenden Inschriften bot. Der Name dieses Blutzeugen ist im römischen Martyrologium (23. Febr.) in Sirenus verdorben; Ruinart (ed. Amst. 492) gibt seine Acten unter dem Titel Passio sancti Sereni mar-

tyris mit der Bemerkung, dass die Handschriften auch Sirenus, Sinerius, Sinerus haben. Er wurde durch die Gattin eines Domesticus Protector des Kaisers denuncirt, was de Rossi Veranlassung gibt, auf dieses Amt und seine epigraphischen Denkmäler zurückzukommen.

Ein zweiter Aufsatz beschäftigt sich mit der im Coemeterium des Maximus ad sanctam Felicitatem aufgedeckten historischen Krypta unter der Via Salaria nuova. Die neuen Combinationen jener Region geben Veranlassung zu Untersuchungen, deren Hauptergebniss ein grosses Fresco mit dem Brustbild des Herrn in kreuzförmigem Nimbus oben, der hl. Felicitas und ihrer sieben Brüder unten, alle mit Nimben (Taf. IX—X; vgl. Acta S. Felicit. in Act. St.-Boll. Jul. III, 12 f.; Ruinart ed. Amst. p. 26 f.; Doulcet, Essai sur les rapports de l'égl. chrétienne avec l'état rom., Paris 1882, 190 f.). — De Rossi vergleicht das Gemälde mit dem dasselbe Sujet darstellenden, in dem 1812 abgetragenen Oratorium der hl. Felicitas und ihrer sieben Brüder bei den Titusthermen am Colosseum gefundenen Fresco, welches Piale zuerst, dann Garrucci (Storia III, 87—89) bekannt gemacht hatten, und welches nun hier (Tav. XI—XII) nach der besseren Skizze Ruspi's reproducirt wird. Die Vergleichung beider Wandmalereien zeigte, dass letztere die ältere ist: sie wird von de Rossi ins 5., spätestens Anfang des 6., die neuentdeckten ins 7. bis 8. Jahrhundert gesetzt.

Aus Italien sei ferner noch der Studie Farabulini's über das mit Scenen aus dem Leben Jesu geschmückte griechische Pallium der Basilianerabtei in Grotta ferrata gedacht [7]; der Herausgeber schreibt es dem 12. Jahrhundert zu, während Barbier de Montault, der das Werk schon in S. Trésor et les souterrains de la basilique de S. Pierre erwähnt hat, es ins 15. Jahrhundert setzt.

Dalmatien besitzt ja ein Bullettino di archeologia e storia, welches im Jahre 1885 eine Anzahl altchristlicher Fundgegenstände und Inschriften aus Spalato publicirte.

Aus der neapolitanischen Schule ist mir 1886 nur ein allerdings interessanter Aufsatz zugekommen. La Pompei superstite dopo l'anno LXXIX, von Lud. Pepe, dessen Ausführungen für die Frage nach dem Christenthum in Pompei zu beachten sind [8]. Ich erwähne bei dieser Gelegenheit noch einen seiner Zeit übersehenen Beitrag der nämlichen Zeitschrift, welche die Pepe'sche Abhandlung bringt, Galante über den Rosenschmuck der antiken Gräber [9].

II.

Frankreich hat in dem abgelaufenen Jahre wieder eine ausserordentlich erfreuliche Betheiligung an unseren Studien gezeigt. Es sind meist wohl-

[7]) Farabulini, Dav., Archeol. ed arte, rispetto a un raro monumento greco conservato nella badia di Grotta Ferrata. Rom. 1883.

[8]) Pepe, Lud., La Pompei dei superstiti dopo l'anno LXXIX. (Il Rosario e la Nuova Pompei, Periodico mensuale. Anno III. 1886, 7 ott. Quad. X. 521.)

[9]) Galante, Genn. Aspr., Le Rose sulle Tombe. (ib. Anno I. 1884, 7 nov. Quad. XI. 382.)

bekannte Namen, die uns begegnen. Unser unermüdlicher Freund E. Müntz hat zwar seine Thätigkeit jetzt fast ganz in den Dienst der Renaissance gestellt; er bereichert aber auch fortwährend unsere Wissenschaft mit seinen stets werthvollen Beiträgen. Dahin zählen der an willkommenen Nachweisen so ergiebige Aufsatz über die tragbaren byzantinischen Mosaiken [10]) und die Fortsetzung der Abhandlung über die antiken Denkmäler Roms, welche diesmal die alten Thore der Stadt angeht [11]). Das oft besprochene Thema des Martyriums von Poitiers ist in dem Aufsatze des Hrn. Berthelé, Archivar des Départ. Deux-Sèvres, besprochen, welcher sich gegen Mgr. Barbier de Montault's Beziehung auf die Basilika des hl. Venerandus zu Clermont wendet [12]). Der Graf Riant hat die Topographie des hl. Landes und die Geschichte der mittelalterlichen Reliquien und Reliquiarien durch neue Untersuchungen bereichert [13]). Einen werthvollen Beitrag der frühchristlichen Siegel gab Deloche in der Fortsetzung seiner Aufsätze in der Rev. arch., wo er jetzt [14]) einen Bronzering von Mesnil-Bruntel (Somme, gef. 1885, mit SIgnum oder SIgillum FELICIE), ferner den Siegelring des Coemeterium von Bel-Aire (von Le Blant, Inscr. chrét. de la Gaule I. u. 249 u. A., und Lenorment SIGVDVNVS oder SIGDVNVS gelesen, von Deloche GVDINVS entziffert und auf den urkundlichen im 8. Jahrhundert genannten Abt Gudinus von S. Bénigne in Dijon bezogen), den prächtigen Ring von Airvault (wo Auber u. A. Radegondis lasen; vgl. dagegen Le Blant a. a. O. II. u. 452; Deloche liest + GREGORIA und denkt an die von Aredius erwähnte und Episcopia genannte Ahne, 683) und einen kürzlich in der Seine bei Rouen gefundenen Goldring mit DOMMIA behandelt, ausserdem eine Gürtelschnalle, gefunden in merowingischen Gräbern des Aisne, mit der Inschrift Resnoveus veröffentlicht. Letztere bildet ein interessantes Pendant zu dem von uns Repertor. VIII. 348 besprochenen Denkmal des Münchner National-Museums. Andere Ringe mit byzantinischen Inschriften des 9. Jahrhunderts wurden durch Gust. Schlumberger der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres mitgetheilt (1886).

Die Christenverfolgungen und den Uebertritt Constantins zum Christenthum, zwei für die christlichen Alterthümer so hochwichtige Themata, hat G. Boissier in populärer, aber darum nicht ungründlicher Weise besprochen [15]).

---

[10]) Müntz, E., Les Mosaïques byzant. portatifs. Caen 1886.

[11]) Ders., Les Monum. antiques de Rome. (Rev. arch. 1886, p. 224.)

[12]) Berthelé, Jos., La Basilique de St. Vérévand et les Citations de Mgr. Barbier de Montault. Melle 1886.

[13]) Le Comte Riant, Lettre à M. Wallon sur un plan du Harem-el-Khalil (mosquée d'Hebron) envoyé par M. Ledoux. (Extr. des Compt. rend. des Séances de l'Acad. des Inscr. et belles-lettr. 1886, XIV, 57—63). — Derselbe, La part de l'Evêque de Bethlehem dans le butin de Constantinople en 1294. (Mém. de la Soc. nat. des Antiq. de France, XLVI, 225 f.)

[14]) Deloche, Sur quelq. cachets et anneaux de l'époque méroving. (Revue arch. 1886, 20 f., 216 f.)

[15]) Boissier, Études d'histoire religieuse. (Rev. des deux mondes, 1886, 15 févr., 1 juill.)

Der geistvolle Akademiker hält Constantins Christenthum zwar für materiell und grob, aber doch für aufrichtig: das Motiv des Uebertritts sieht er in der Ueberzeugung des Kaisers, dass ihm der Christengott besser als andere Götter gedient und zur Erreichung seiner politischen Ziele behülflich gewesen.

Bekanntlich zählte zu den hervorragendsten Vertretern der archäologischen Wissenschaft in Frankreich Jules Quicherat, dessen Verlust die Fachgenossen noch heute schwer beklagen. Wir begrüssen mit Freude, dass seine nachgelassenen Schriften, soweit es möglich war, dem Publicum zugänglich gemacht werden. Herr Rob. de Lasteyrie übernahm es, dies für die die mittelalterliche Archäologie angehenden zu thun [16]). Der uns vorliegende Band, durch elf treffliche Tafeln illustrirt, bietet eine Fülle des anziehendsten Stoffes, dessen meisterhafte Behandlung auf jeder Seite hervortritt. Ich gebe den wesentlichen Inhalt an: Vitruv's Basilika von Fanum; Restitution der Basilika des hl. Martin von Tours (zu diesem höchst bemerkenswerthen Restaurationsversuch ist jetzt zu vergleichen Stanislas Ratel's eingehender Bericht über die Ausgrabungen an Ort und Stelle, welcher den Grundriss der Ruinen, den der Apsis des 5. Jahrhunderts (S. Perpet.), denjenigen des 11. u. 13. Jahrhunderts, einen Plan von 1779, Zeichnung des Altars und Grabes des hl. Martin u. s. f. bietet) [17]); romanische und gothische Baukunst; Alter der Kathedralen zu Embrun, Caen und Grenoble; die Krypta zu Saint-Geosmes; zur Baugeschichte der Kirchen zu S. Gilles, S. Lazare zu Autun, des Doms zu Troyes, St. Ouen zu Rouen; das Portal des Hôtel Clisson; das Album des Villard de Honnecourt (wohl die eingehendste bis jetzt vorliegende Studie über dasselbe); ein französischer Architekt des 13. Jahrhunderts in Ungarn (Inschrift des MARTINVS ‖ RAVESV$_s$ in Calocza); Grabplatte in S. Prassede in Rom; Erklärung des Wortes Ventaille in den Chansons de geste; ein Siegelring der merowingischen Zeit (betr. den oben erwähnten Ring, auf welchem man Radegundis zu lesen glaubte); Theophils Diversarum artium schedula, gel. Escalopiers Ausgabe; über Beaumont's Recherches sur l'origine du blason, beachtenswerth für die Geschichte des Wappens; endlich Fragmente eines Cursus der Archäologie, welcher sich über die Grundregeln der Baukunst, den Basilikenbau, die romanisch und gothische Architektur und deren Ursprung verbreitet. Namentlich dieser Aufsatz ist von Wichtigkeit und darf künftighin von denen nicht ausser Acht gelassen werden, welche die Entstehung der Gothik behandeln. Für diese gehaltvolle Publication sind wir dem Herausgeber, welcher Quicherat's Papiere mit unsäglicher Mühe zu sichten und zu ordnen hatte, zu grossem Danke verpflichtet.

Herr de Lasteyrie hat uns aber nicht minder durch eine andere Veröffentlichung verpflichtet. Bekanntlich beschäftigt sich die Société pour la Conservation des Monuments in Strassburg seit Jahren damit, durch Zusammenbringung der noch erhaltenen Zeichnungen und Pausen das 1870 zu Grunde gegangene Werk des Herrad von Landsperg zu restituiren. Diesem Unter-

---

[16]) Jules Quicherat, Mélanges d'archéologie et d'histoire. Archéologie du moyen-âge. Mémoires et fragments réunis par R. de Lasteyrie. Paris 1886. 8°.

[17]) Ratel, Stanisl., Les Basiliques de St.-Martin à Tours. Bruxelles 1886.

nehmen ist seither eine unerwartete Förderung geworden. Nachdem die Erben des Grafen de Bastards der Pariser Nationalbibliothek die noch nicht publicirten Tafeln des grossen Miniaturenwerkes als Geschenk übergeben, stellte sich heraus, dass eine namhafte Anzahl der Miniaturen des Hortus deliciarum hier in farbigen und uncolorirten Reproductionen erhalten waren. Hr. L. Delisle gab zunächst in seinem schätzbaren, für die mittelalterliche Buchmalerei so verdienstlichen Werke Nachweis über diese Copien [18]), worauf Hr. Graf de Lasteyrie eine Anzahl derselben publicirte [19]). Die von ihm mitgetheilten sechs Blätter geben den Stammbaum Christi, die Kreuzigung, wo u. a. zu bemerken ist, dass der Mann mit dem Schwamm Stephaton iudeus heisst, wie sonst nur im Codex Egberti und auf drei andern Denkmälern des Mittelalters (vgl. meine Ausgabe des Cod. Egb. p. 25), die christliche Kirche, die Sirenen, Ulysses und die Sirenen, das Pfingstfest, die mystische Kelter. Alle diese Darstellungen sind ikonographisch von grösstem Werthe; bereits von Prof. Janitschek in seiner Gesch. d. d. Malerei, S. 112 f. berücksichtigt, verdienten sie noch eine eingehende archäologische Untersuchung.

Der frühere Director des Bulletin monumental, Hr. L. Palustre, hat in Verbindung mit andern Gelehrten die Herausgabe von Mélanges d'Art et d'Archéologie begonnen, von denen mir bis jetzt nur ein Band, enthaltend den Domschatz von Trier, vorliegt [20]). Die reichen Schätze der Domkirche von Trier, denen hier einige Denkmäler der Stadtbibliothek und der Kirche des hl. Matthias angehören, verdienten auch nach den bisherigen Publicationen eine neue Bekanntmachung mit Zuhülfenahme der heutigen photographischen Verfahren, und man kann daher an sich dem französischen Werke nur sympathisch entgegenkommen. Nur befriedigen die meist viel zu kleinen Photographien bei weitem nicht alle, und der von Mgr. Barbier de Montault gelieferte Text bietet mit Abstraction von der bisher über die in Frage kommenden Denkmäler vorliegenden Litteratur nur eine unvollkommene Verständigung. Immerhin ist das Palustre'sche Unternehmen an sich höchst lobenswerth, und wird er uns hoffentlich eine Reihe ähnlicher Sammlungen erschliessen. Nach dieser Richtung muss hier auch der illustrirten Ausgabe des Domschatzes von Chartres gedacht werden, welche Herr F. de Mely kürzlich besorgt hat [21]).

Weitaus den wichtigsten Beitrag zu unserem Gegenstand hat aber im abgelaufenen Jahre Frankreichs namhaftester Vertreter der christlichen Archäologie, Hr. Edm. Le Blant, der gegenwärtige Director der École française in Rom, geliefert. Abgesehen von einer kleineren Abhandlung, welche eine Anzahl

---

[18]) L. Delisle, Les Collections de Bastard d'Estang à la Bibl. nationale. Catalogue analystique. Nogent-le-Rotrou, 1885. Vgl. bes. p. 265.

[19]) R. de Lasteyrie, Miniatures inédites de L'hortus deliciarum de Herrade de Landsperg. (Extr. de la Gaz. arch. 1884—85). Paris 1885. 4°.

[20]) Leon Palustre et X. Barbier de Montault, Le Trésor du Trésor. (Mélanges etc. Ière année). 30 planches en phototypie per A. Dujardin. Paris, Picard (1886). 4°. Preis fr. 30. —.

[21]) F. de Mely, Le Trésor de Chartres. Paris, 1885. 8°.

bisher unedirter altchristlicher Lampen bringt (so namentlich auch die oben schon berührte mit der Henne zwischen den Küchlein) [22]), hat Hr. Le Blant uns soeben mit der lange erwarteten Sammlung der altchristlichen Sarkophage Frankreichs beschenkt [23]). Der ganze Vorrath der von Le Blant gekannten altchristlichen Sarkophage Galliens beläuft sich auf 295 Stück, incl. der fragmentirten Exemplare; davon kommen 79 auf Arles, welche der Herausgeber bekanntlich früher schon, ebenfalls auf Veranlassung und auf Kosten der französischen Regierung, herausgegeben hat (Paris 1878). Die übrigen 216 Nummern werden hier, soweit sie zu erreichen waren, auf 59 Tafeln in Dujardin'scher Heliogravure wiedergegeben; nur die mit rein decorativen Ornamenten geschmückten Särge sind nicht abgebildet. Der Text ist in derselben Weise knapp, übersichtlich und klar gehalten, wie wir das aus den früheren grossen Veröffentlichungen des berühmten Epigraphikers gewohnt sind. Die demselben vorausgeschickte Einleitung verbreitet sich über die Beisetzung in Sarkophagen überhaupt; über die Auswahl derselben und die Verwendung heidnischer Fabricate Seitens der Christen; über das Fortleben heidnischer Typen in der christlichen Sarkophagensculptur; über die irrthümlichen, oft lächerlichen Erklärungen, welchen früher altchristliche Denkmäler dieser Art unterlagen (so wurde in Clermont die Auferweckung des Lazarus für ein Isisbild angesehen; ein anderes Beispiel unverständiger Interpretation, welches der Verfasser hätte citiren können, ist der von ihm Taf. III. publicirte Kesselstattische Sarkophag in Trier mit der Arche Noahs, welcher noch vor vierzig Jahren zu den wunderbarsten Erklärungen Anlass gab); über die stilistische Verschiedenheit der Provincial- und Localschulen; über die durch plastische Monumente dieser Gattung bedingte Forterhaltung historischer Erinnerungen; über die Behandlung und Verehrung, welche man ihnen im Alterthum und Mittelalter erwies; über ihre wechselnden Schicksale und den Untergang so mancher derselben. Im Allgemeinen zeigen die auf den gallischen Sarkophagen dargestellten Sujets die grösste Verwandtschaft mit den römischen Monumenten, und namentlich tritt diese Verwandtschaft, auch in stilistischer Hinsicht, im Rhonebecken hervor, welches mit der Hauptstadt des Reiches in so naher und enger Verbindung lebte. Aber bald erweitert sich in Gallien der im 4. und 5. Jahrhundert in Rom ziemlich ängstlich festgehaltene Bilderkreis, und es beginnt, schärfer vielleicht als in Italien, das symbolische Element vor dem historischen zurückzuweichen. Eine andere, bereits für die Inschriften von Le Blant betonte Wahrnehmung ist die, dass die monumentale Kunst sich, wenn auch in tiefstem Verfall, noch etwas länger in Gallien als in Rom erhält, wo die römische Cultur rascher und plötzlicher vor der Barbarei versank.

Räumlich vertheilen sich die hier gebotenen Denkmäler ausser Arles

---

[22]) Le Blant, Edm., De quelques Sujets représentés sur les lampes en terre cuite de l'époque chrét. (Extr. des Mélanges d'arch. et d'hist. publ. par l'École française de Rome, t. VI.) Rome 1886. 8°.

[23]) Ders., Les Sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris, Imprimerie Nationale, 1886. 4°. XXIV, 171 pp., 59 pl. Preis fr. 40. —.

auf 85 Orte, wobei die Belgica mit Trier und Metz einbegriffen ist. Eine Frage, welche der Herausgeber in seiner Einleitung nicht berührt hat, ist die, wie sich die geographische Verbreitung dieser Särge zu dem verhalten, was die kritische Geschichte, und zu dem, was die sog. Traditionen des 9. und 10. Jahrhunderts über die Primordien der einzelnen Kirchen Frankreichs und der Rheinlande behaupten.

Dass dieser Thesaurus der gallischen Sarkophage der altchristlichen Ikonographie und Symbolik eine bedeutende Bereicherung bringt, bedarf kaum der Bemerkung. Herr Le Blant hat seinen grossen Verdiensten um unsere Wissenschaft mit dieser neuesten Publication die Krone aufgesetzt und kann sich sagen, hier etwas geschaffen zu haben, was, gleich seinen »Inscriptions chrétiennes de la Gaule« stets zu den »standard works« der christlichen Archäologie gezählt werden wird.

Es bedarf kaum der Bemerkung, dass Hrn. Le Blant's regelmässige Berichte an die Académie des Inscriptions et Belles-Lettres auch das Gebiet der christlichen Archäologie fortwährend im Auge behalten. Unter den letztjährigen Notizen sei der Bericht vom 14. Mai hervorgehoben, in welchem der seltsame bei Ravenna gemachte Grabfund beschrieben wurde. Im Grabe eines Bischofs der Longobardenzeit fanden sich (leider verschwundene) Reste von Kleidungsstücken und Manuscripten, ein Gefäss in Gestalt eines Lammes mit einem Kreuz auf der Stirn, pontificale Schmuckgegenstände, mit diversen Ornamenten, u. a. Christus und Petrus auf einer Barke, umgeben von drei Schafen; ein Schifflein von einem Fisch getragen, zwei Reisende halten einen Anker ins Meer, auf dessen Balken zwei Schafe aufsitzen (vgl. Rev. chrét. 1886, 419 f.).

Ein Werk, dem der Kritiker keinen wissenschaftlichen Charakter vindiciren wird, das aber eine Fülle archäologisch interessanten Materials bringt, ist Durand's Zusammenstellung der Reliquien der hl. Jungfrau [24]). Einen verwandten Gegenstand behandelt de Mely, Abhandlung über das sog. Hemd Mariä im Dom zu Chartres [25]).

Die befestigten Kirchen hat Graf de Marsy bereits früher in der Revue de l'art chrét. (1884) behandelt; er hat das Thema in einer neuen Arbeit wieder aufgenommen, welche durch Berücksichtigung rheinischer Denkmäler viel gewonnen haben würde [26]).

Ravennas Denkmäler sind in einer populären, aber doch vielfach auch dem Fachmann Brauchbares bietenden Weise kürzlich durch einen Schüler der französisch-archäologischen Schule, Hrn. Diehl, beschrieben und illustrirt worden [27]). In ähnlicher Weise hat soeben Gerspach auch wieder die Mosaikmalerei in populärer Weise behandelt [28]).

---

[24]) Durand, Abbé A., L'Écrin de la St. Vierge. Souvenirs et monuments de sa vie mortelle au XIXe siècle visités, étudiés et discutés. 2 vol. Lille, 1885.

[25]) F. de Mely, Les Chemises de la vierge. Chartres, 1885.

[26]) Marsy, Cte. de, La Thierache militaire, églises fortifiées. Anvers, 1885. 8°.

[27]) Diehl, Ravenna (Bibl. d'art ancien). Paris, Rouam, 1886.

[28]) Gerspach, La Mosaïque. Paris 1886. (Bibl. des beaux-arts, publ. sous le patron. de l'admin. des beaux-arts.)

Allard's Geschichte der römischen Christenverfolgungen ist zunächst ein kirchengeschichtliches Werk, behandelt aber, im Sinne der Rossi'schen Schule, eine Menge die Archäologie angehende Fragen [29]).

Eine Anzahl Kirchen des östlichen Frankreichs besitzt Constantinsstatuen, über welche Arbellot soeben geschrieben hat. Es war mir bisher nicht möglich, die Broschüre einzusehen; es sei aber auf sie hingewiesen, da das Thema auch für die kaiserlichen Reiterstatuen an Deutschlands Kathedralen in Betracht kommt [30]).

Eine an Ausbeute für mittelalterliche Denkmälerkunde ergiebige Schrift gab der Architekt Corroyer über die Abtei S. Michel [31]).

Die merowingischen Grabfunde in der Kirche S. Ouen in Rouen hat der Graf d'Estaintot in einem Prachtwerke dargestellt [32]).

Das von den Franzosen so fleissig cultivirte Gebiet der Ikonographie hat auch in diesem Jahre in Pardiac's Geschichte des hl. Johannes Baptista und seines Cultus eine Bearbeitung erfahren [33]).

Höchst erfreulich sind die Erfolge der unter dem Protectorate des Cardinal-Erzbischofs Lavigerie in Tunis fortgesetzten Ausgrabungen, welche der hochverdiente Belgier P. Delattre leitet. Ueber die letzten Ergebnisse derselben sind zwei Berichte erschienen, welche mir momentan noch nicht vorliegen, über welche ich indessen demnächst referiren zu können hoffe [34]).

Von Frankreichs zahlreichen archäologisch-historischen Zeitschriften sind die Revue archéologique, deren Beiträge für 1886 oben bereits Erwähnung fanden, dann die Zeitschrift der Antiquaires de France (Sitzung 18. Nov. 1885: Mowat über christliche Lampen des 4. Jahrhunderts aus Syrien, mit ΙΗϹΟΥ ΒΟΘ[ΗΕΙ] und ΕΥΛΟΓΙΑ ΚΥΡΥΟΥ [sic!]), Revue de l'Art chrétien, das Bulletin monumental und die Gazette archéologique für unsere Disciplin weitaus am wichtigsten. Auch Duchesne's vortreffliches Bulletin critique ist nicht zu vernachlässigen; es bespricht regelmässig die wichtigeren Erscheinungen unserer Disciplin.

Die Revue de l'Art chrétien, deren früherer, langjähriger und hochverdienter Redacteur, Abbé Corblet, am 30. April 1886, 65 Jahre alt, zu Versailles verstorben ist (vgl. Polybyblion 1886, Juniheft, und Rev. de l'Art chrét. d. J. p. 348 f.), hat auch im abgelaufenen Jahre ein reichhaltiges Material von selbständigen Aufsätzen, dazu eine umfassende Bibliographie, zahlreiche

---

29) Allard, Hist. des persécutions pendant la première moitié du III[e] siècle. Paris. 1886.

30) Arbellot, Mém. sur les statues équestres de Constantin, placées sur les églises de l'Ouest de la France. Limoges, 1886.

31) Corroyer, Guide descr. du mont S. Michel. Paris, 1886.

32) D'Estaintot, Fouilles et sépultures méroving. de St. Ouen à Rouen. Paris, 1886.

33) Pardiac, Abbé, Hist. de S. Jean Bapt. et de son culte. Paris. 1886.

34) Delattre, Archéol. chrétienne de Carthage. Fouilles de la basilique de Damous-el-Karita. Lyon, 1886. Und: Inscriptions chrétiennes trouvées sur différentes points de l'ancienne ville de Carthage. Macon-Protat, 1886.

Fundberichte, alles unterstützt durch eine Menge guter Illustrationen, gebracht und so seiner gegenwärtigen Redaction alle Ehre gemacht. Ich hebe Nachstehendes heraus: Madonna Félicie d'Ayzac (deren Biographie auch gegeben wird), über die Thiervorstellungen in den Kunstwerken des 14. Jahrhunderts. — Ledieu über das Evangeliar Karls d. Gr. in Abbéville, für die karolingische Buchmalerei zu berücksichtigen. — Corblet über die eucharistischen Gefässe (Schluss). — Ch. de Linas über polychrome Crucifixe in Em. champlevés und emaillirte Kreuze. — Farey, Tapisserie im Chor der Jakobiner zu Angers 1448. — Barbier de Montault über das archivalische Mobiliar der S. Gangolfskirche in Trier, sehr verdienstliche erste vollständige Veröffentlichung über diese Schätze. — De Linas, alte Elfenbeine: die byzantinischen Elfenbeine des Mus. crist. im Vatican und in S. Maria sopra Minerva in Rom; beachtenswerthe Publication. — Barthélémy, Denkmälerstatistik des Depart. de la Marne. — Barbier de Montault über das Reliquiar mit dem angeblichen Denar des Judas in S. Croce di Gerus. in Rom (mit Abbildung eines Goldglases mit Darstellung des Sündenfalls) u. s. f. — Verhaegen, Glasmalerei im Mittelalter (beachtenswerthe Beiträge zur Geschichte dieses Kunstzweiges, mit guten Abbildungen). — De Mely, Schatzverzeichnisse der Abtei St. Père-en-Vallée zu Chartres. — F. B. de Bethune, Die liturgischen Schüsseln, sehr wichtiger Beitrag, in welchem die Schüsseln des Dr. Wings zu Aachen mit der Legende der hl. Ursula, die mit den sieben Gaben des hl. Geistes in der Stiftskirche zu Xanten, die mit dem barmherzigen Samariter in Trier (von Aldenkirchen und Hettner bereits publicirt), endlich die mit der Geschichte Samsons im Besitz des Dr. Scheffer in Wien (vgl. Frimmel, Mitth. d. k. k. Central-Commission, XII, 1.), und ein ganz kürzlich in Gent gefundenes Monument ähnlicher Art (vortreffliche chromolith. Abbildung Pl. XII) mit Darstellung der Laster, der Tugenden u. s. w., besprochen wurden. — Jul. Marie Richard über einige Imagiers des Artois und von Paris. — Ambrosiani über das Monogramm Christi, ein für das Mittelalter verwendbarer, für das Alterthum unzulänglicher Artikel. — Ch. de Linas, Domschatz von Rouen. — Barbier de Montault, Verzeichniss der Reliquien der lateranischen Basilika. — L. v. Fisenne über die Schatzverzeichnisse und Fragmente von Reliquiarien in der ehemaligen Abteikirche zu Sustern (u. a. sehr interessante Silberplatten von einem Reliquienschrein des 12. Jahrhunderts mit biblischen Scenen).

Aus den beiden letzten Jahrgängen des gegenwärtig von dem Grafen de Marsy redigirten Bulletin monumental (Vol. LI u. LII) sei notirt: Barbier de Montault über das Glasgemälde der Kreuzigung im Dom zu Poitiers. — Mowat, die Inschriften des Silberschatzes in Bernay und in N. D. d'Alençon. — Sauvage über die Funde in S. Ouen zu Rouen. — Travers über Carel's Étude sur l'ancienne abbaye de Fontenay près Caen (Caen 1884), mit Abbildung eines Dit des trois Morts et des Trois Vifs, welche ein sehr merkwürdiges Pendant zu dem in der S. Clemenskirche zu Jersey und dem berühmten Fresco des Campo Santo zu Pisa bildet. — Graf de Marsy über Unterricht in der christlichen Archäologie in den theologischen Lehranstalten

und die Erhaltung der kirchlichen Denkmäler. — E. Müntz über die tragbaren byzantinischen Mosaiken (s. oben). — Courajod über die Sammlung Revoil im Louvre. — Caron über Mosaiken und Gemälde in der Moschee Kabrié-Djomi zu Constantinopel. Die zwischen dem Pal. Constantins und dem Thor von Adrianopel gelegene Localität ist von Gyllius (De Const. Topogr. Lugd. Bat. 1632, p. 291) beschrieben. Hr. Mühlmann C. T. hat die Kirche zuerst beschrieben (Revue orientale 1886, 25. Febr.), Pascal Sebah die Bilder in 31 Blatt photographirt (Catal. Leval). Es soll demnächst eine Monographie über das Denkmal erscheinen. — Die »Gazette archéologique« bringt XII. 25 f. einen sehr lesenswerthen Aufsatz des Herrn Ch. de Linas über ein Elfenbein der Stadtbibliothek zu Rouen (Westwood p. 416), welches er abweichend von den bisherigen Beurtheilern in die Zeit Theodosius d. Gr. setzt. In den Darstellungen, welche er mit dem Elfenbein des Hrn. Odiot in Paris a. vergleicht, sieht er Petrus und Johannes. Ich möchte mich einer so frühen Datirung anschliessen, muss aber doch bemerken, dass die Anwesenheit des Nimbus bei beiden Personen für die Zeit von 390 immerhin auffallend ist.

Die von J. M. Prou (eb. 38 f.) publicirte Schüssel des Cab. de Médailles mit der Jugendgeschichte des Achilles bildet ein sehr merkwürdiges Pendant zu den schon erwähnten mittelalterlichen Bronzeschüsseln. Sie ist mit Inschriften geschmückt, welche den Vers mit dem (gleichschenkeligen) Kreuze beginnen, und wieder einmal beweisen, dass dies Zeichen in der mittelalterlichen Epigraphik den Werth einer Interpunktion angenommen hatte.

Einen willkommenen Beitrag zur mittelalterlichen Ikonographie gab Delisle in dem Aufsatz über fürstliche Exemplare des Speculum historiale (S. 87 f.).

Auch die von der französischen Schule zu Rom herausgegebenen »Mélanges d'Archéologie et d'histoire« boten ausser dem oben erwähnten Aufsatze Le Blant's einige Beiträge. So den erwünschten Aufsatz Ernest Langlois' über das Exultet der Casanatensis (VI. 466 f.), Cuq's Untersuchung über die Natur der von Tacitus den Christen vorgeworfenen Verbrechen (VI. 114).

Im Begriffe diesen Bericht zu schliessen, geht mir noch eine Novität zu, welche den Anspruch hat, den vornehmsten Bereicherungen der kirchlich-archäologischen Litteratur beigezählt zu werden. Es ist L. Delisle's bedeutsame Studie über die Sacramentarien des frühern Mittelalters [35]). Hr. Delisle gibt hier eine kurze Beschreibung von 127 Handschriften nebst vollständiger Angabe der dieselben betreffenden Litteratur. Die Nachweise sind kostbar für eine künftige Geschichte der lateinischen Liturgie im Mittelalter; sie sind aber auch hoch willkommen für die Kunstgeschichte. Die Abhängigkeit der dem Inhalte nach verwandten Denkmäler von einander in Hinsicht der Kalligraphie und der Ausschmückung der Handschriften mit Ornament und

[35]) Le Delisle, Mém. sur d'anciens Sacramentaires. (Extr. des Mém. de l'Accad. des Inscriptions et belles-lettres, t. XXXII, 1. Mit Atlas.) Paris, Impr. Nationale, 1886.

Miniaturen, wie sie Springer in einer Abhandlung über die Psalter-Illustrationen constatirt hatte, bewährt sich in diesem gerade für die Geschichte der Buchmalerei nunmehr unentbehrlichen Beitrag. Das hier beigebrachte Material liesse sich freilich noch vermehren. So sind dem Verfasser die beiden hochinteressanten, der spätkarolingischen Zeit angehörenden Sacramentarien unbekannt geblieben, welche den Universitätsbibliotheken zu Freiburg und Heidelberg gehören und von denen letzteres aus Petershausen stammt (es sieht eben einer Publication durch Dr. Oechelhäuser entgegen), das andere aus dem Hugschen Nachlasse an uns gelangte, ohne dass über die Provenienz desselben etwas feststände. Das Calendar weist auf Köln und Trier hin.

III.

England bringt nun in diesem Jahre nur ein einziges Werk von Bedeutung. Es ist die schöne und sorgfältige Studie des Edinburger Professors Baldwin Brown über die Anfänge des christlichen Kirchenbaues und die Hauptstudien seiner Entwicklung bis zur Gothik [36]. Der Titel des Buches sagt im Wesentlichen, in welcher Richtung sich die Anschauung des Verfassers bewegt. Lange's (Haus und Halle, Leipzig 1885) z. Z. an diesem Orte besprochene Ausführungen finden insofern Billigung, als auch Hr. Brown die Bedeutung der Schola für die Entstehung der Basilika würdigt; in andern Punkten, wie betr. der von Lange wieder erneuerten Behauptung von der Ueberlassung von Kaufhallen an die Christen verhält sich der englische Forscher ablehnend, während er sich der von mir aufgestellten Hypothese (Art. Basilika der R.-E.) entschieden nähert und jedenfalls einsieht, dass das Zurückgreifen auf die Schola in einem sehr nahen Zusammenhang mit letzterem Erklärungsversuch steht. Dehio's Hypothese scheint ihm nicht bekannt gewesen zu sein.

Für mittelalterliche Archäologie nicht belanglos ist die Zusammenstellung der Broncegrabplatten des Continents, welche ein englischer Geistlicher in Norwich, Hr. Creeny, entnommen hat und welche dem Künstler wie dem Archäologen vorzügliche Dienste leisten kann [37].

Nord-America. In den erfreulichen Zeichen wachsender Theilnahme für die archäologischen Studien zählt die bereits im vorigen Jahresbericht (IX, 229) besprochene junge americanische Zeitschrift [38], deren zweiter Jahrgang in seinen drei ersten Heften vorliegt und der sich auf der gleichen Höhe wie der erste hält. Freilich geht der Inhalt meist die classische und orientalische Archäologie an. Doch bringt der Jahrgang den Anfang einer Studie unseres trefflichen Freundes E. Müntz über verlorengegangene Mosaiken Roms (Vatican.

---

[36]) G. Baldwin Brown (Late fellow of Brasenose College, Oxford, and Watson-Gordon, Prof. of fine art in the University of Edinburgh) From Schola to Cathedral, a study of Early christ. Architecture and its relation to te life of the Church. Edinburgh, 1886.

[37]) Creeny, A book of facsimiles of monumental brasses on the continent of Europe, with brief descriptive notes. Norw., 1885—86.

[38]) American Journal of Archaeology and of the History of the fine arts. Baltimore, 1886.

Basilika, Vatican. Baptisterium, Oratorium des hl. Kreuzes, des hl. Michael, der hl. Lucia, Johannes VII., der hl. Jungfrau, der hl. Maria in Turri, des Atriums, des Grabes Sixtus I., des Oratoriums der hl. Processus und Martinianus, des hl. Gregor, des hl. Leo, alle im Vatican; der Lateranbasilika und der zu ihr gehörigen Capellen, des hl. Kreuzes, des hl. Petrus, des Erzengels, des Triclinium Gregors IV.; der Kirche S. Agata in Suburra, der Apostelkirche), von denen das Gemälde Pauls I. in S. Maria in Turri auf Pl. VIII reproducirt ist. Weiter gibt Marucchi (II, 338) Bericht über die römischen Ausgrabungen in S. Sebastiano und die bei dieser Gelegenheit gefundenen, zum Theil datirten Inschriften, desgl. über die Ausgrabungen im Coemeterium des Maximus, wo das Fresco mit Felicitas (7. Jahrh.) zum Vorschein kam (vgl. oben). Endlich berichtet der Herausgeber, Prof. Frothingham (j. in Princeton), über Delattre's Aufdeckung der Basilika wie Damu-el-Karita (s. o.). Wir können dem so geschickt eingeleiteten und so reich ausgestatteten Unternehmen nur wärmsten Beifall zollen.

IV.

Russland betheiligte sich an der Katakombenlitteratur mit der leider gleich den Arbeiten Kondakoffs in russischer Sprache geschriebenen Darstellung A. v. Frikens[39]), welche im Wesentlichen eine Zusammenfassung der neuern Forschungen, bes. de Rossi's, geben will. Als besonderer Erwähnung werth erscheinen indessen einzelne Mittheilungen und selbständige Ausführungen des Verfassers. So diejenige über einen von ihm in Constantinopel erworbenen Ringstein, welcher zwei kreuzförmig gebildeten Ankern das Wort ΙΧΘΥ(ϛ), an Stelle des C am Schlusse des Wortes aber ein K (nach de Rossi's gewiss zu billigender Vermuthung ΚΥΡΙΟC) bietet. Die Meinung, dass zwischen 868 und 1130 in Rom die Mosaikkunst völlig erloschen sei, weshalb dann Abt Desiderius nach dem bekannten Berichte des Leo Ostiensis Mosaicisten aus Constantinopel nach Montecasino berief, theile ich so wenig wie der Referent im Archivio Storico[40]).

Interessant sind einige Nachrichten über alte Denkmäler der Krim, bes. die von dem Grafen Uwarof bei Simferopol gemachten Funde, welche nach Ansicht des Verf. jedenfalls nicht später als ins 4. Jahrh. zu setzen sind. Lesenswerth, wenn auch keineswegs unangreifbar, sind die Auseinandersetzungen von Frikens über die Entwicklung der nachconstantinischen Kunst. Er hebt den selbstverständlichen Gegensatz der letztern und der altchristlichen Uebung sehr gut hervor: in dieser den idyllischen, rein menschlichen Zug, der die heiligen Personen dem Gläubigen nahe bringt und vertraut macht; in jener die steigende Erhabenheit und Strenge der Typen, welche die Gestalten Gottes, Christi, Mariä immer abstracter, den Menschen ferner und unerreichbarer, bald herb und Furcht erregend darstellt. Hr. von Friken führt diesen Gegensatz darauf zurück, dass in der orientalischen Kirche die semitische, in

[39]) A. v. Friken, Die römischen Katakomben und die Denkmäler der ältesten christlichen Kunst. (Russisch.) Mosca, Soldatenkof, 1872—85. 4 Thle.

[40]) Arch. storico, I. Ser. IV, t. XIII, 121.

der abendländischen, welche im Kampfe gegen den Byzantinismus bald wieder zu der einfachen und menschlichen Auffassung der altchristlichen Richtung zurückstrebte, die arische Auffassung durchschlug. So geistreich und anziehend die Hypothese klingt, halte ich sie doch für unhaltbar. Der Gegensatz lässt sich aus allgemeinen, culturellen, politischen und religiösen Erscheinungen hinreichend erklären: während eine Einwirkung semitischer Empfindung auf Kunst und Litteratur der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends in dem Sinne, wie es hier unterstellt wird, nicht aufzuweisen ist.

Mit Frankreich und Deutschland theilt sich Russland in die Ehre einer Publication, welcher wir seit Jahren mit Ungeduld entgegengesehen haben. Es ist Prof. N. Kondakoffs[41]) Geschichte der byzantinischen Kunst, welche nun endlich denjenigen, welche der russischen Sprache nicht mächtig sind, in französischer Uebersetzung zugänglich gemacht ist. Hr. E. Müntz hat das Verdienst, das prächtig ausgestattete Werk in seine Bibliothèque internationale de l'art aufgenommen, Prof. A. Springer das, ihm eine orientirende Einleitung beigegeben zu haben.

Da das »Repertorium« eine ausführlichere Besprechung dieses grundlegenden Werkes bringen wird, verzichte ich darauf, näher auf dasselbe einzugehen und behalte mir nur vor, nach Vollendung desselben auf diejenigen Parthien zurückzukommen, welche das Verhältniss der altchristlich-römischen Kunst zur byzantinischen angeben. Das Verhältniss des Byzantinismus zur occidentalischen Kunst des Mittelalters hat Springer in der hochinteressanten »Introduction« völlig klar gelegt und im Wesentlichen dahin definirt, dass, wenigstens für das Abendland, eine »byzantinische Frage« jetzt nicht mehr existirt. Springer steht auch nicht an zuzugestehen, dass wir im Uebrigen von den Leistungen und dem Charakter der byzantinischen Kunst bisher eine viel zu geringe Meinung gehabt. Auch hier bestätigt sich der enge Zusammenhang der Kunstgeschichte mit der allgemeinen Culturgeschichte: denn mehr und mehr stellt sich heraus, dass unser Urtheil über die Graeculi des Mittelalters doch vielfach zu ungünstig, dass es wesentlich durch die aus den Kreuzzügen und infolge des Schismas uns überkommene üble Stimmung beeinflusst war.

V.

Deutschland. Die Katakombenlitteratur hat Seitens deutscher Forscher mehrfache Bereicherung erfahren. Hr. de Waal hat eine schneidende und sicher in den meisten Punkten vollkommen berechtigte Kritik an Rönnecke's Broschüre (IX, 221) geübt[42]). Von desselben »heiligen Stätten des Vaticans« erschien eine durch den Cav. Marzorati besorgte neue Ausgabe in italienischer

[41]) N. Kondakoff, Hist. de l'Art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Édition française originale, publiée par l'Auteur, sur la traduction de M. Trawinski et précédée d'une Préface de M. A. Springer. Tom. I, avec 29 gravures. Paris, Rouam, 1886.

[42]) De Waal, A., Roms Katakomben und Pastor Rönnecke, beleuchtet. Berlin, 1886. 8°.

Sprache [43]), in der natürlich auch das Coemeterium Vaticanum berührt wird. Der Redemptorist P. Augustin Rösler hat in seiner Monographie über Prudentius die Stellung des Dichters zu den Katakomben und ihrem Bilderschmucke vielfach angezogen [44]). Ich habe hier nicht die Absicht, das Buch im Allgemeinen einer Besprechung zu unterziehen, welche wahrscheinlich manche Differenz in einzelnen Auffassungen ergeben würde. Aber die Schrift ist reich an Belehrung und jedenfalls geeignet, zu zeigen, wie werthvoll sich die Confrontirung der Litteratur und der Denkmäler erweisen muss. — Ein sehr erfreulicher Beitrag zur Kenntniss der jüdischen Coemeterien ist Nikol. Müller's Abhandlung über die am 12. April 1885 entdeckte Katakombe an der Via Appia Pignatelli, welcher eine zusammenfassende Publication über die altjüdischen Coemeterien in Italien folgen soll [45]). Das Coemeterium besteht in der Hauptsache aus einem grossen, von drei andern parallellaufenden Gängen durchschnittenen Ambulacrum, dem ein viertes mit Cubiculum annex ist. Die Form der Gräber ist verschieden. Der einfache Loculus, das Sepolcro e mensa und das Arcosolium sind vertreten. Viele der Gräber sind hermetisch verschlossen, was Müller auch in Venosa und andern jüdischen Anlagen beobachtet hat. In einem der Gänge fand sich ein Brunnenschacht. Die Anwesenheit des Palmbaumes, des Palästina eigenen Symbols (es findet sich auch in der benachbarten Vigna Rondanini und auf jüdischen Münzen), die Formel ωΔE KEITAI sprechen für den hebräischen Charakter der Ruhestätte, wenn auch das eigentlichste Symbol der Judenschaft, der siebenarmige Leuchter, hier fehlt. Ein Clercosolium ist ausgemalt. Es zeigt eine von Genien gehaltene Inschrifttafel, unter welcher eine Krone zwischen zwei Palmzweigen. Die Anlage scheint dem 3. oder 4. Jahrh. anzugehören. Der dankenswerthe Aufsatz Müller's lässt das Beste von der in Aussicht gestellten grösseren Schrift erwarten.

Die gesammte Ikonographie und Symbolik der Katakombenkunst hat Hr. Dr. Hasenclever [46]) in seinem umfangreichen Buch über den altchristlichen Gräberschmuck einer neuen kritischen Behandlung unterzogen. Er geht von der Unterstellung aus, dass die traditionell-römische Auffassung von den Bildwerken des altchristlichen Gräberschmuckes vor einer Betrachtung, welche diese Bildwerke in den Zusammenhang der gesammten Kunstentwicklung und speciell mit dem antiken Sepulcralschmuck einzureihen sich bemüht, nicht bestehen könne: die Meinung also, dass diese Bildwerke der Katakomben unter hierarchischer Leitung entstanden seien und (wie Hr. Hasenclever sich ausdrückt) ein bestimmtes System kirchlicher Lehren symbolisch zu erklären beabsichtige. Die symbolische Verhüllung der heiligen Lehre hätte, fährt er fort, keinen

---

[43]) Ders., I luoghi pii sul territorio Vaticano. Rom, 1886. 8°.

[44]) Rösler, Der katholische Dichter Aurelius Prudentius Clemens. Ein Beitrag zur Kirchen- und Dogmengeschichte des 4. u. 5. Jahrhunderts. Freib., 1886. 8°.

[45]) Müller, Nic., Le Catacombe degli Ebrei presso la via Appia Pignatelli. (Aus d. Mitth. d. archäol. Instituts, röm. Abth.) Rom, 1886, I. 49 f. Vgl. De Rossi, Bull. 1886, 139 f.

[46]) Hasenclever, Dr. Adolf, Der altchristliche Gräberschmuck. Ein Beitrag zur christlichen Archäologie. Braunschweig, 1886. 8°.

Sinn gehabt, da ausser den Christen Niemand die unterirdischen Coemeterien betrat (sic!). Die lehrhafte Absicht bei Ausschmückung der Katakomben lasse sich für die Zeit vor Constantin durch keine Stelle aus den Vätern nachweisen. Eine systematisch geübte Kunstpflege, wie jene römische Behauptung sie voraussetzt, sei nach der damaligen ganzen Lage der Kirche undenkbar. Die heidnischen Elemente in den Katakomben hätten schon auf den Gedanken führen müssen, dass hier einfach eine mehr oder weniger gedankenlose Fortsetzung der bisherigen Uebung obgewaltet habe: diesen Zusammenhang übersehen zu haben, sei gerade der Grundfehler der römischen Archäologie. Die Unvollkommenheit der altchristlichen Kunstwerke hätte schon davor bewahren müssen, ihre Entstehung den Klerikern, statt einfachen Handwerkern zuzuschreiben (als ob unsere ältesten Malereien in S. Priscilla und Domitilla nicht ebensogut und vielleicht besser wären, als die gleichzeitigen der profanen Kunst! Mit diesem Argumente müsste man auch den Mönchen vom 6. bis zum 13. Jahrh. den grössten Theil der notorisch nur aus ihren Händen hervorgegangenen Werke abstreiten); das römische Volk sei schliesslich eines Verständnisses solcher symbolischer Bilder auch ganz unfähig gewesen, da die allegorische Exegese des Morgenlandes in Rom vor Hieronymus und Augustinus unbekannt (oh!) und ja der Kanon noch gar nicht gebildet gewesen sei (!). Der Verfasser gibt de Rossi und mir zu, in der Ausbildung unsers Princips besonnener zu sein als Garrucci (mit dessen Interpretation wir beide uns niemals zu identificiren die mindeste Neigung gezeigt haben). Er hebt hervor, dass Seitens der römischen Schule vielfach gefehlt worden sei, indem man zur Interpretation von Bildern Väter jüngern Datums und viele Aeusserungen der patrischen Litteratur an den Haaren herbeigezogen habe. Das sind zum Theil Dinge, welche ich längst (an diesem Orte VI, 383 u. a.) gerügt und als Verirrungen bezeichnet habe, von denen Bosio, Bottari, Boldetti, Garrucci u. a. nicht frei geblieben sind, die man an de Rossi m. E. nicht zu tadeln hat. Ich muss nun also nochmals Einsprache dagegen erheben, dass de Rossi und meine Wenigkeit in denselben Topf mit Forschern geworfen werden, deren Verdienst ich ungeschmälert lasse, deren Interpretationsmethode aber von der unsrigen durchaus verschieden ist.

Le Blant's Heranziehung der Lectionen zur Erklärung unserer Bildwerke will Hr. Hasenclever nicht gerade von der Hand weisen, sucht es aber mit der Behauptung zu eliminiren, dass die angerufenen Liturgien und Litaneien zu jungen Datums seien, als ob die etwas jüngere Redaction dieser Formularien gegen ihren uralten Charakter spräche. R. Rochette's Zurückführung der altchristlichen Fundgegenstände auf die Antike billigt er, aber Rochette habe sein Princip nicht durchgeführt, indem auch er in der symbolischen Auffassung der sepulcralen Bildwerke befangen gewesen sei. Es sei dagegen Victor Schultze's Verdienst, die erste gewaltige Bresche in die traditionelle römische Auslegung gebrochen zu haben; er sei sich selbst aber nicht consequent geblieben, indem er doch auch für einen Hanpttheil der Bildwerke die Apostolischen Constitutionen heranziehe und in manchen Darstellungen Erweise für gewisse Lehren finde; auch werde seine Tendenz in allen Bildern nur sepulcrale

Beziehungen zu sehen, vielfach, wie bei den Thierbildern, ad absurdum geführt. Methodisch habe Schultze auch darin gefehlt, dass er, was erst Resultat der Untersuchung sein könne, nämlich die Zutheilung der Bildwerke in symbolische, historische u. s. f. schon vorausgenommen habe.

Im Gegensatz zu den bisherigen Versuchen will der Verf. den altchristlichen Gräberschmuck nur im engsten Zusammenhang mit demjenigen der antiken römischen Welt untersuchen, sich damit, wie er meint, der modernen historischen Betrachtungsweise über die Entstehung und Ausbildung des Christenthums anschliessend. Nachdem man in Hinsicht der Gemeindebildung und der Ableitung der christlichen Basilika (aus der Domus oder der Schola) den Zusammenhang mit der römischen Cultur und Kunst erkannt habe, müsse für die Sepulcralkunst das nämliche Princip in Anwendung kommen, und es müssen auch dieselben Grundsätze der Interpretation wie bei den römischen Denkmälern Platz greifen; und da nun die classische Archäologie der Gegenwart sich für den wesentlich reinornamentalen Charakter des antik römischen Grabschmuckes entschieden, so sei die symbolische Auffassung auch für die christlichen Werke abzulehnen.

Ich müsste ein Buch schreiben, wollte ich alle diese Behauptungen im Einzelnen beleuchten und der Kritik unterwerfen. Die hier vorgetragene Auffassung wird an zwei Erwägungen scheitern: einmal an der Thatsache, dass das junge Christenthum mit dem weitaus grössten Theil seiner religiösen Vorstellungen und rituellen Gebräuche nicht aus dem Römerthum, sondern aus dem Judenthum hervorging und den symbolisch-allegorischen Charakter des Morgenlandes, und der hl. Schrift in seiner gesammten Vorstellungsweise wie in seinem Gottesdienst und all' seinen Riten nach Rom mitbrachte; und zweitens an der mir wenigstens ebenso sichern Thatsache, dass die oberflächliche Interpretation, welche die Sepulcralwerke der römisch-profanen Kunst in der heutigen Litteratur findet, sich sehr bald als unzulänglich erweisen wird. Eine Zeit und wissenschaftliche Richtung, welcher das Organ für die Apperception des Religiösen abhanden gekommen ist, kann freilich den religiös-symbolischen Charakter der alten Kunst, kann die Gräbersymbolik der Alten nicht mehr verstehen. Man wird gewiss nie zu Creuzer zurückgehen; aber man wird z. B. die tiefen und geistvollen Erklärungen Bachofens s. Z. ganz anders als heute zu würdigen wissen.

Mit dem eben verhandelten Thema berührt sich von ferne ein Aufsatz Robert Vischer's, der dessen »Studien zur Kunstgeschichte« (Stuttgart 1886, 1) eröffnet und zur »Kritik mittelalterlicher Kunst« überschrieben ist. Er verbreitet sich über den innern Zusammenhang der romanischen, überhaupt der mittelalterlichen Kunst mit der altchristlichen und byzantinischen. An geistvollen Ausblicken reich, vielfach anregend sei dieser Essay auch den Freunden christlicher Archäologie bestens empfohlen.

Das nämliche Thema — Mosaikenmalerei und ravennatische Kunst — wird auch in einem andern Sammelbande eingehend besprochen, in Joseph

Bayers [47]) frisch und anziehend geschriebenen »Italien«, wo der zweite Aufsatz den altchristlichen Monumenten Ravenna's gewidmet ist.

Die Topographie der altchristlichen Kunst hat endlich auch Herrn Prof. Aug. Schmarsow zu danken für die neue Ausgabe von Albertini's Buch de Mirabilibus novae urbis Romae [48]).

Jene allgemeinen Fragen über das Verhältniss der altchristlichen und byzantinischen Kunst zu der mittelalterlichen konnten natürlich auch von den hochverdienten Bearbeitern der »Geschichte der deutschen Kunst« (Berlin, Grote 1886 f.) nicht bei Seite gelassen werden. Janitschek's Geschichte der Malerei bringt namentlich eine Fülle neuer und kostbarer Belehrungen über die Anfänge der Buchmalerei und der Ikonographie des Mittelalters, zum Theil auf ein ganz neues oder bisher wenig beachtetes Material gestützt, während die Elfenbeinschnitzerei und der Bronceguss des frühen Mittelalters sich der feinsinnigen Behandlung Bode's zu erfreuen hatten. Eine Anzahl verwandter Themata sind in einem Werke durchgesprochen, wo der Titel sie zunächst nicht vermuthen lässt — ich meine in der zweiten Auflage von Prof. Anton Springer's »Bildern aus der neuern Kunstgeschichte« (Bonn, 1886). Der erste Band dieser neuen Ausgabe bringt drei einschlägige Aufsätze, die in kurzer, bündiger, immer meisterhafter Weise 1) Klosterleben und Klosterkunst im Mittelalter (wesentlich auf Grund von des Verfassers Abhandlung De artificibus monachis etc., Bonn, 1861), 2) die byzantinische Kunst und ihren Einfluss im Abendlande (Umarbeitung und Erweiterung der 1883 in »L'Art« publicirten Aufsätze), 3) die deutsche Kunst im 10. Jahrh. (etwas erweiterter Abdruck des gelegentlich meiner Publication der Oberzeller Wandgemälde und des Cod. Egbertus in der Westd. Zeitschr. abgedruckten Referates).

Die Geschichte der frühchristlichen Architektur hat Dohme in seinen einleitenden Capiteln der »Deutschen Baukunst« [49]) gestreift; Adamy in der Fortsetzung seiner »Architektonik« musste manche sie angehende Frage berühren [50]): ex professo aber hat sie jetzt ein anderer anerkannter Meister, Herr Essenwein, in dem Durm'schen »Handbuch der Architektur« abgehandelt [51]). Ich glaube, kein Sachverständiger wird mir widersprechen, wenn ich dieses

---

[47]) Bayer, Joseph, Aus Italien. Cultur- und kunstgeschichtliche Bilder und Studien. Leipzig, 1885.

[48]) Francisci Albertini, Opusculum de Mirabilibus novae urbis Romae. Herausgegeben von Aug. Schmarsow. Heilbronn, 1886. 8°.

[49]) Geschichte der deutschen Kunst. Berlin, Grote, 1886. Lief. 2. 3. 5. 8. 11—12.

[50]) Adamy, Rud., Architektonik des muhammed. und romanischen Stils. Zwei Abtheilungen (des Gesammtw. d. Architektonik. II. Bd., II. Abth.) Hannover, 1886/87. Mit 78 + 175 Abbildungen.

[51]) Durm, Handbuch der Architektur. II. Theil. Die Baustile. Historische und technische Entwicklung. III. Bd., 1. Hälfte: Die Ausgänge der classischen Baukunst (Christlicher Kirchenbau). Die Fortsetzung der classischen Baukunst im oströmischen Reiche (Byzantinische Baukunst). Von Director Dr. Aug. Essenwein in Nürnberg. Darmstadt, 1886.

Werk sowohl in Ansehung der Fülle neuen Materials als der fachmännischen Durcharbeitung desselben, sowie des ganz neuen und alles Frühere weit übertreffenden Apparats von Illustrationen als die beste und bedeutendste Darstellung der altchristlichen Baukunst bezeichne. Je selbständiger die uns hier entgegentretende Forschung ist, desto häufiger wird sie in Bezug auf einzelne Behauptungen, Reconstructionen u. s. f. dem Widerspruch ausgesetzt sein, was freilich dem Werthe des Ganzen keinen Abbruch thun kann. Ich möchte mir hier nur einige Bemerkungen erlauben. Die Genesis der altchristlichen Basilika ist ein Sujet, das hier ganz entschieden zu kurz gekommen und mit dem Hinweis auf die von Dehio und Otte zusammengetragene Litteratur keineswegs in befriedigender Weise erledigt ist: um so weniger, als die Litteratur seither angewachsen ist und Dehio's Arbeiten wahrhaftig nicht den Anspruch erheben können, die Sache zum Abschluss gebracht zu haben. Ueberhaupt ist die bibliographische Seite etwas stark vernachlässigt und die Litteraturangaben bei weitem nicht genügend. Die historische Einleitung S. 4 und 5 ist nicht überall correct; so z. B. ist es durchaus unzutreffend, dass die römische Gesetzgebung, mit ihren Traditionen brechend, im 3. Jahrh. Ausnahmegesetze gegen die christlichen Friedhöfe geschaffen habe. Eine glänzende Partie ist die Untersuchung des altchristlichen Grabbaues, bei welcher Gelegenheit auch der Dom zu Trier (S. 58 f.) als Grab, und zwar als Grab der hl. Helena erklärt wird. Hier hat der Verf. offenbar die positiven Nachrichten des Alterthums über Tod und Beisetzung der Helena, sowie sie Baronius z. J. 326, Nr. 26, Ciampini De aedif. p. 124 gesammelt haben, übersehen. An Helena's Bestattung in dem Mausoleum der Via Labicana (S. Pietro e Marcellino) kann kein vernünftiger Zweifel bestehen; fraglich könnte nur sein, ob die von den griechischen Quellen behauptete Translation ihrer Reste nach Constantinopel historisch ist. Die von Baronius verzeichnete Notiz des Siegebert (z. J. 849), wonach die Reliquien nach Gallien gebracht worden seien, hat gar keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Die ganze Hypothese Essenwein's scheitert aber an dem Umstande, dass der römische Dom Triers mitten in dieser Stadt lag, das im ganzen 4. Jahrh. noch geltende Gesetz aber die Beisetzung der Todten intra muros aufs strengste verbot: eine Grabkirche mitten in einer kaiserlichen Residenz der constantinisch-theodosischen Zeit ist ganz undenkbar.

Ein »praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst« für Kleriker und Bautechniker hat ein früherer Architekt, jetzt Geistlicher der Diöcese München-Freising geliefert [52]). Es enthält manches praktisch brauchbare; die historischen und kunstarchäologischen Ausführungen sind schwach und beruhen zum Theil auf unvollständigen Kenntnissen.

Da des Trierer Domes gedacht wird, kann eine Arbeit nicht unerwähnt bleiben, auf die ich allerdings nur mit Widerstreben zurückkomme. Es ist die

---

[52]) Heckner, Prakt. Handbuch der kirchl. Baukunst. Zum Gebrauche des Clerus und der Bautechniker. Mit 105 in den Text gedruckten Abbildungen. Freiburg i. Br., 1886.

bereits IX, 227 erwähnte des Herrn St. Beissel d. J., welche durch die vier ersten Hefte des Jahrg. 1886 der Laacher Stimmen durchläuft [53]). Der Schwerpunkt der für den Laien ja ganz interessanten »Studie« liegt in dem Abschnitt über die römische Bauperiode des Monuments und seiner ursprünglichen Bestimmung; alles andere ist nur Verkleidung. Es soll da zuerst bewiesen werden, dass Wilmowsky's Datirung des Gebäudes falsch sei, da der angezogene Beweisgrund (die im Mörtel einer Ziegelschichte an der südl. Umfassungsmauer gef. gratianische Münze) nicht vorhalte; dass im Gegentheil der Bau ins constantinische Zeitalter falle und als das von der Legende behauptete Wohnhaus der Kaiserin Helena angesehen sei. Hatte Helena in Trier einen Palast, so liegt auf der Hand, welche Folgerungen sich daran knüpfen lassen; nächstens wird uns ohne Zweifel wieder die Echtheit des silvestrinischen Diploms demonstrirt werden. Jetzt handelte es sich zunächst bloss darum, öffentliche Meinung für die Domus b. Helenae zu machen. Zu dem Behuf erlaubte sich der Herr Verf. den Luxus eines geradezu amüsanten Scherzes, indem er vor dem »königl. Notar« zwei Arbeiter verhören lässt, die einst, vor 34 Jahren, als Buben bei der Restauration von 1852 beschäftigt waren, bei welcher die Münze gefunden wurde — nicht diejenigen, welche unter Herrn v. Wilmowsky's Leitung das Corpus delicti hier fanden, denn sie sind todt. Dass mit der Münze kein Beweis zu führen war, wusste man in Trier und anderwärts längst; das brauchte man sich an der Mosel nicht erst durch Herrn Beissel lehren zu lassen. Das Verhör mit den Arbeitern muss einfach eine Frivolität genannt werden. Wilmowsky hat sich die Ungnade gewisser Leute zugezogen, er muss deshalb discredirt und herabgezogen werden. Ich habe dem Verstorbenen gegenüber weder mündlich noch öffentlich ein Hehl daraus gemacht, dass er sich m. E. mit der historischen wie mit der epigraphischen Kritik vielfach in Zwiespalt befinde. Aber er war ein äusserst sorgfältiger, eifriger und gewissenhafter Beobachter; er hat jahrzehntelang fast allein die wissenschaftliche Ehre des Trierer Domcapitels aufrecht erhalten; man kann nicht ohne Bedauern sehen, wie jetzt sein Andenken von Fremden misshandelt wird. Was aber den trierischen Dom angeht, so kann ihn für ein Wohnhaus nur der halten, welcher von der Raumdisposition des römischen Hauses absolut keine Vorstellung hat, und die Constantinische Stiftung für Helena in Trier, von der Herr Beissel erzählt (S. 37), gehört zu den Fabricaten, an denen sich nur die Zunftgenossen Pseudoisidors erfreuten.

Die Berührung des Christenthums mit der germanischen Cultur findet in der Fortsetzung von L. Lindenschmidt's verdienstvollem Handbuch mannigfache Erörterung [54]). Der Band beschäftigt sich noch mit den merowingischen Alterthümern, wobei u. a. Taf. II, Exemplare der bekannten Schnallen mit Daniel, Taf. V, Fig. 344 eine Bronceschnalle des Museums zu Mainz mit

---

[53]) Beissel, St., Zur Geschichte des Domes der hl. Helena in Trier. (Stimmen aus Maria-Laach, 1886, S. 13 f., 136 f., 263 f., 367 f.)

[54]) L. Lindenschmidt, Handbuch der deutschen Alterthumskunde. I. Thl. Die Alterthümer der merowingischen Zeit. 2. Lief. Braunschweig. 1886. 8°.

INGELDVS FICIT, Siegelringe mit christlichen Inschriften und Monogrammen Taf. XIV, 2. 6, eine Spangenfibel mit Runen aus dem Museum zu Darmstadt, Kreuze, Scheibenfibeln, Erzscheiben rheinischer Provenienz Taf. XXII u. s. f. zur Darstellung gelangen.

Dem Gegenstande nach berührt sich mit dem eben angeführten Werke wenigstens in seiner ersten Lieferung des St. Gallener Staatsarchivars Dr. Otto Henne am Rhyn Kulturgeschichte des deutschen Volkes[55]). Das Buch ist für ein grösseres Publicum berechnet und will offenbar einen deutschen Lacroix darstellen. Diesem Zwecke mag die superbe typographische und artistische Ausstattung, in Verbindung mit dem sehr billigen Preise (M. 20) durchaus dienen. Der Text ist oft oberflächlich und von tadelnswerthen Ausfällen, kleinlichem Anekdotenkram u. s. f. nicht freizusprechen.

Auch die Ikonographie ist bei uns nicht ohne Pflege geblieben. Herr v. Lehner hat eine neue Ausgabe seiner vortrefflichen »Geschichte der Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten« (Stuttg. 1886) veranstaltet, in deren Vorwort er sich mit zweien seiner Recensenten, dem oben genannten P. Beissel d. J. und dem Pastor Hasenclever auseinandersetzt. In den Augen des Einen ist er theologisch incorrect, in denen des Andern theologisch voreingenommen. Ohne auf diese Discussion einzugehen, möchte ich das schöne Buch nochmals aufs angelegentlichste empfohlen haben.

Es gilt dasselbe von einem grossangelegten Prachtwerke, mit welchem der Geistliche Rath Stadtpfarrer Münzenberger zu Frankfurt a. M. seinen Mitarbeitern ein schönes Geschenk gemacht hat[56]) und gegen welches alle bisherigen Bearbeitungen des Gegenstandes weit in den Schatten treten. Das Werk ist bis jetzt zur 4. Lief. gediehen, von denen jede zehn photolithographische Tafeln bringt. Es besteht die Absicht in ähnlicher Weise alle bedeutenden Altarwerke Deutschlands zur Anschauung zu bringen: hoffen wir, dass sie zur Ausführung gelangt. Freilich gehört der grösste Theil der hier publicirten Denkmäler der Gothik an, so dass hier nicht näher auf dieselben eingegangen werden kann. Aber es ist nicht zu übersehen, dass der durch eine umfassende Autopsie und gediegene Erudition gestützte Text für die Geschichte des Altares überhaupt von grosser Bedeutung ist. Die Wissenschaft ist dem Herausgeber für dieses so viele Opfer fordernde Unternehmen in hohem Grade verpflichtet.

Einen sehr werthvollen Beitrag zur frühmittelalterlichen Ikonographie begrüssen wir in der mehrerwähnten P. Beissel-Ausgabe des Ottonischen Evangeliars zu Aachen. Mit diesen der Zeit Otto's I. entstammenden Handschriften hat der Herausgeber vier andere, mit ähnlichen evangelischen Cyklen geschmückte Bilderhandschriften verglichen, nämlich den Codex Egbert's

---

[55]) Henne am Rhyn, Kulturgeschichte des deutschen Volkes. 5 Abtheilungen. Berlin, Grote, 1886. 4°.

[56]) Beissel, St., d. J., Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen in 33 unveränderlichen Lichtdrucktafeln, herausgegeben und mit den Bildern der Evangelienbücher von Trier, Gotha, Bremen und Hildesheim verglichen. Aachen, 1886. 4°.

zu Trier (Zeit Otto's II.), den Gothaer Codex aus Echternach (Zeit Otto's III.), den Bremer Codex (Zeit Heinrich's II.) und den um 1015 enstandenen Hildesheimer Bernwardcodex; über mehrere dieser Handschriften, so namentlich über den bisher nur aus der ungenauen Beschreibung H. A. Müller's (Mitth. d. k. k. Centralcomm. VII, 57 f.) bekannten Bremer Codex, sind sehr dankenswerthe Nachweise gegeben. Die Resultate, welche der Verf. S. 105 f. aus der Vergleichung dieser Bilderhandschriften zieht, stimmen ganz zu den die Selbstständigkeit der deutschen Kunst des Ottonischen Zeitalters gegenüber dem Byzantinismus betonenden Aufstellungen, wie sie s. Z. von Springer und mir gelegentlich der Publication der Reichenauer Wandgemälde ausgingen. So entschieden ich dem Herausgeber auf einem Gebiete, auf welchem er nicht competent ist, zu widersprechen genöthigt war, so gerne erkenne ich, wie schon früher betr. seiner Xantener Studien, ein wirkliches Verdienst desselben an, gleichgültig ob er selbst sich oder andern zum Bewusstsein bringt oder nicht, dass ihm hier der Weg gezeigt und völlig gebahnt war. Den erwähnten älteren Studien über die Xantener Victorskirche hat Herr Beissel soeben eine neue, über die innere Ausstattung derselben, zugefügt, welche deren plastische Schätze und Malereien in eingehendster und sehr sorgfältiger Weise erörtert und werthvolle Beiträge zur Geschichte der »Kalkarer Malerschule« bietet [57]).

Eine äusserst gewissenhafte, in mancher Hinsicht musterhafte Monographie über die Externsteine verdanken wir Herrn C. Dewitz [58]). Es wird da der Nachweis geführt, dass die vielberufenen Grotten christlichen Ursprungs sind, dass für die Entstehung der Reliefs u. s. f. unter Karl dem Grossen gar kein Anhalt vorliegt, dass die Externsteine, bis 1093 in Privatbesitz, erst in d. J. von dem Kloster Abdinghof bei Paderborn erworben worden, die Bestätigungsurkunde vom J. 1093 keinerlei schon vorhandene Kunstwerke erwähnt, die untere Grotte laut Inschrift 1115 als Capelle eingeweiht wurde, Grotten und Bildwerke aber gleichzeitig, also um 1115, entstanden. Die Untersuchung wird in all' diesen Dingen, wohl auch in der Interpretation der Bildwerke, das Richtige getroffen haben. Nur in dem Versuche, die Inschrift zu erklären (S. 40) ist fehlgegriffen. Hr. Dewitz entziffert: + ANNO . AB . VNC . DNI. MC . XV. IIII . K + (es ist offenbar KL mit durchstrichener Hasta des L zu lesen, nicht + nach K zu setzen, wie Dewitz meint) ‖ DEDIC + (*a*) TVM. T (lies *es* T) H°C ARTARPRV (statt dessen ist zu lesen: dedicatum est hoc altare per venerabilem virum) HEINRICO (wohl Heinricum.) Der Bischof-Consecrator ist, was bisher nicht gesehen worden zu sein scheint, Heinrich II. von Werl, welcher freilich als Intrusus, 1090—1127, 14. Oct., den Stuhl von Paderborn inne hatte (Gams Ser. Ep. Ratisb. 1873, p. 300).

---

[57]) Beissel, St., Geschichte der Ausstattung der Kirche des hl. Victor zu Xanten. (Ergänzungshefte zu den Stimmen aus Maria-Laach, XXXVII). Freiburg, 1887. 8°.

[58]) Dewitz, Die Externsteine im Teutoburger Walde. Eine archäologisch-kritische Untersuchung. Hierzu 15 Tafeln Autographieen. Breslau, 1886. 8° u. Fol.

In die karolingische Zeit führt uns eine werthvolle Abhandlung des Prof. E. Aus'm Weerth [59]) zurück. Friedrich hatte in den bekannten Elfenbeinreliefs an der Domkanzel zu Aachen eine der Zeit Heinrich's II. angehörende Nachbildung ravennatischer Arbeit des 5. Jahrh. (Theoderich's Denkmal) gesehen; Prof. Dobbert hatte drei der Reliefs (Bacchus und Isis) für Fragmente eines der spätesten römisch-heidnischen Werke, etwa aus dem Ende des 4. oder Anfang des 5. Jahrh. (von einem Consular-Sessel?) erklärt, die übrigen als wahrscheinlich auf deutschem Boden entstandene Nachahmungen antiker Werke gelten lassen (Repert. VIII, 183). Aus'm Weerth, welcher früher der Ansicht war, die Tafeln seien speciell für den Ambo geschaffen worden, hatte dann (in m. RE. d. christl. Alterth. I, 401) sie gleich einem Bruchstück du Musée Cluny in Paris als Stücke von einem Thronsessel Karl's des Grossen erklärt. Er kommt jetzt zum drittenmal auf den Gegenstand zurück. Zunächst wird festgestellt, dass die sechs Reliefs ganz verschiedenen Künstlern und Zeiten angehören und in drei Gruppen zu theilen sind. Der ältesten (6. Jahrh.) werden die drei Bacchus- und Isisbilder zugewiesen. Die zweite Gruppe wäre durch das weit rohere Nereidenrelief vertreten, das aber auch noch nicht dem reifern Mittelalter angehören soll (7. oder 8. Jahrh.); die dritte Gruppe umfasst die untersten Kanzelreliefs, den Reiter auf der Jagd und den gepanzerten Krieger, in denen der Verfasser nach byzantinischen Vorbildern gearbeitete Gestalten fränkischer Herrscher sieht und zwar als Product der karolingischen Zeit, in welcher auch die verschiedenen Gruppen zu gleichem Zwecke vereinigt wurden, nämlich zum Schmuck des Ambo, in welchem Hr. Aus'm Weerth gleichfalls eine directe Nachahmung eines ravennatischen Werkes erblickt.

Ich erachte diese Ausführungen im Allgemeinen als ziemlich erschöpfend und möchte namentlich dem karolingischen Ursprung des Ambo und der dritten Gruppe entschieden beipflichten. Die Stildifferenz zwischen Gruppe I und II dürfte aber m. E. eher auf die Verschiedenheit der Vorbilder als darauf zurückzuführen sein, dass Gruppe II erst im 7. oder 8. Jahrh. entstanden sei. Ich möchte Gruppe I dem Ende des 5. Jahrh., Gruppe II derselben oder einer wenig spätern Zeit zuweisen. Der hoffentlich in Bälde erscheinende Thesaurus der Elfenbeinsculpturen des Alterthums und Mittelalters des Verfassers wird wie für viele, auch für diese Frage, vielleicht die Lösung bringen.

Schon oben ist einer Bronceschüssel gedacht worden, welche Herr K. Scheffler in Wien aus dem Besitz einer Bäuerin im Zillerthal erwarb und welche nun Herr Dr. Th. Frimmel in einem dankenswerthen Aufsatz abgebildet und beschrieben hat [60]). Die gravirten Darstellungen der Schüssel geben in acht von Inschriften begleiteten Scenen die Geschichte Samsons. Im Ganzen schliesst sich das Werk am nächsten an die Trierer Schüssel an. Der Stil der Bilder und der sie umrahmenden Architektur ist romanisch; Dr. Frimmel

[59]) Aus'm Weerth, Die Elfenbeinreliefs an der Kanzel im Münster zu Aachen. (Wartburg, Organ des Münchner Alterthumsvereins, XII. Nr. 6 u. 7, XIII. Nr. 3 u. 4.)

[60]) Th. Frimmel, Ueber eine Bronzeschüssel romanischen Stils. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., 1886.)

setzt sie nach 1200; ich möchte angesichts der noch den Charakter des 13. Jahrh. nicht aufweisenden Schrift nicht unter dieses Datum herabgehen.

Derselbe verdienstvolle Schriftsteller hat, noch im Jahre 1885, der Darstellung der Apokalypse in den mittelalterlichen Bilderhandschriften eine in unserem vorigen Jahresbericht übersehene Untersuchung gewidmet, in welcher namentlich die Apokalypsen in Trier, Turin, Paris, London, Rom, München, Bamberg u. s. f., auch das Kuppelmosaik zu Aachen, zur Besprechung gelangen. Auch dieser Beitrag zur mittelalterlichen Ikonographie ist an Belehrung reich [61]).

Ich kann dasselbe aussprechen von einer Leipziger Inaugural-Dissertation, in welcher Herr Dr. P. J. Ficker die Quellen der Aposteldarstellungen in der altchristlichen Kunst untersucht [62]), wobei selbstverständlich die apokryphe Litteratur des christlichen Alterthums vielfach angezogen wird. Der Aufsatz bildet übrigens nur die Einleitung einer Studie über die »Aposteldarstellungen in der altchristlichen Kunst«, welche in Aussicht gestellt wird und auf welche wir also s. Z. zurückzukommen gedenken.

Nicht bloss die altchristliche, sondern die gesammte, auch neuere Kunstentwicklung hat eine andere ikonographische Studie im Auge, welche Herr Dr. Friedr. Wiegand dem Erzengel Michael gewidmet hat [63]). Man weiss, welche Bedeutung dem Cult dieses Erzengels im ganzen Mittelalter und darüber hinaus eingeräumt war. Es ist also ein gutes Stück des mittelalterlichen Culturlebens, welches hier berührt wird. Der Verfasser untersucht zuerst die biblischen Grundlagen des Cultes und der Michaeldarstellungen in der Kunst, dann die Bilder der byzantinischen Welt, den unentwickelten Typus des Abendlandes, die Beziehungen des Cultus S. Michaels zum Norden, den deutschen Michael in der karolingischen und romanischen Periode, den Drachenkampf in Italien, die Legenda aurea und ihren Einfluss, die Bilder des Trecento, Quattrocento, Cinquecento, endlich die Vollendung des Typus in der nordischen Kunst des 15. Jahrhunderts. Unter den Schlusssätzen S. 79 f. halte ich den behaupteten tiefen Unterschied zwischen der Auffassung der nordischen und italienischen Kunst des 14. u. 15. Jahrh. für unerwiesen und an der Hand der Monumente leicht zu widerlegen. Das beigebrachte Material ist übrigens sehr reichhaltig, wenn es sich auch noch vermehren liesse. So ist dem Verf. das interessanteste deutsche Pendant zu den Bildern zu Velemer in Ungarn unbekannt geblieben, ein bisher wohl unedirtes Fresco zu Aken a. d. Elbe, welches ebenfalls die Seelenwägung und die Teufel aufweist.

Nicht gleiches Lob kann ich zwei zusammenfassenden ikonographischen Darstellungen spenden, von denen die eine sich mit der Darstellung des Gottes-

[61]) Frimmel, Th., Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Eine kunstgeschichtl. Untersuchung. Wien, 1883. 8°.

[62]) Ficker, P. J., Die Quellen für die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Altenburg, 1886. 8°.

[63]) Wiegand, Dr. Friedr., Der Erzengel Michael in der bild. Kunst. Ikonographische Studie. Stuttgart, 1886. 8°.

ideals [64]), die andere mit der Entwicklung des Marienbildes beschäftigt [65]). Beides sind populäre Aufsätze, mit warmer Liebe für ihren Gegenstand, aber mit unzureichenden Kenntnissen und mangelnder Akribie geschrieben. Namentlich die Letztere sündigt durch unverzeihliche Schnitzer in historischen und dogmatischen Dingen. So hat uns Herr v. Schreibershofen einen Papst Sylvester III. (sic!) aufgedeckt, welcher den Ausspruch gethan haben soll: die religiösen Bilder seien die Bibel für die Menge. Fast überall wird hier wie bei Portig nur aus secundären Quellen geschöpft. Doch hat Letzterer sein Material fleissig zusammengetragen.

Ich darf schliesslich noch erwähnen, dass im Laufe des Jahres 1886 die »Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer« abgeschlossen ist. Niemand ist sich besser bewusst, als der Herausgeber, wie viele Mängel diesem ersten Wurfe noch anhaften: immerhin hoffe ich, hier ein Instrument geschaffen zu haben, das wie de Rossi sich auszusprechen so liebenswürdig war, kein Fachgenosse bei seiner Arbeit entbehren kann.

Von den Zeitschriften brachte das »Christliche Kunstblatt«: Wernicke, Christenthum und Kunst (Nr. 1); Cuno, Die ehernen Thürflügel am Westeingang des Domes zu Hildesheim (Nr. 2); Wernicke, Triumphbogen und Triumphkreuz (Nr. 5); — Das Dreieck als Sinnbild Gottes (Nr. 6); — Merz, Joh., Rafaels Brand des Borgo und die Darstellung des Wunders in der Kunst (Nr. 8); — Die Offenbarung Johannis in der Kunst (Nr. 9). — Ueber sinnbildliche Kirchenmalerei (Nr. 11).

Das »Archiv für christliche Kunst« beschäftigt sich unter der verständigen Leitung des Prof. Keppler in Tübingen vorwaltend mit praktischen Fragen, aber mit beständigem Ausblick auf die Vergangenheit. Da ist z. B. durchaus lobenswerth der Artikel über die Wandbekleidung mit Teppichen (Nr. 3); der Todtentanz in Mergentheim (Nr. 4); die Grammatik der kirchlichen Baukunst, von Jos. Prill (Nr. 5 Forts.); Schnütgen, über Wandbekleidung mit Thonfliesen (Nr. 6); Detzel, Mariä Verkündigung in der christlichen Kunst (Nr. 7 f.); Schnell, Die Vortragkreuze im Landcapitel Tettnang (Nr. 10 u. 11).

Das Hofele'sche Diöcesanarchiv von Schwaben (Beibl. z. Pastoralblatt für die Diöcese Rottenburg) brachte reichliche Notizen zur Geschichte der schwäbischen Klöster; eine Anzeige über den in der Holzkirche zu Hoppenstad in Norwegen gemachten Fund eines Wachstafelbuches aus dem Ende des 13. Jahrhunderts.

Die Tübinger Theologische Quartalschrift hat im abgelaufenen Jahrgang LXVIII den Boden der monumentalen Theologie nicht betreten: von Aufsätzen, die sich demselben nähern, lässt sich nur Prof. Funks beachtenswerthe Studie über die Katechumenatsclassen und die Bussstationen im christ-

---

[64]) Portig, G., Zur Geschichte des Gottesideals in der bildenden Kunst. Hamburg, 1887. 8°.

[65]) Schreibershofen, H. v., Die Wandlungen der Mariendarstellungen in der bildenden Kunst. Heidelberg, 1886. 8°.

lichen Alterthum (S. 353 f.) nennen, welcher ebenda LXV, 41 f. unternommene Forschungen fortsetzt.

Nichts für unsere Disciplin bietet der letzte Jahrgang, Heft der Bonner Jahrbücher (LXXXI.) und des Elsässer Bulletin (II. sér., XII vol.) und der Westdeutschen Zeitschrift (V.). Dagegen hat das Correspondenzblatt der letztern (Nr. 3. 8. 9.) über die Wiederaufnahme der Ausgrabungen auf dem altchristlichen Cömeterium des hl. Eucharius (S. Matthias) bei Trier berichtet. Es kam da eine altchristliche Inschrift mit dem Namen SCOTTO und mehrere andere zum Vorschein, über welche ich in dem American Journal of Archaeologia für 1887 Nachricht gegeben habe. Eb. Nr. 4 (Nr. 71) gibt Hr. Dieffenbach in Friedberg Notiz über eine in seinem Besitz befindliche Runenspange mit der Inschrift DURUDHILD (vorhochdeutsche Form des hochdeutschen drudhild).

Nicht unerwähnt will ich zum Schlusse lassen, dass die in Prag erscheinende Zeitschrift »Christliche Akademie« (Organ des Vereins Christlicher Akademie zu Prag) sich redlich bemüht, in den Reihen des Clerus das Verständniss für christliche Kunst und den Sinn für Erhaltung der Denkmäler bestens zu nähren. Es seien, in dieser Hinsicht, die Aufsätze über Ursachen des Zugrundegehens »vieler kirchlicher Kunstdenkmäler« (S. 13. 22) und »Ueber die Mittel dem Zugrundegehen kirchlicher Kunstdenkmäler abzuhelfen« (S. 52. 70. 90), weiter der über »Förderung kirchlicher Kunst seitens kirchlicher Organe« (S. 65) bestens zur Nachachtung empfohlen. *F. X. Kraus.*

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Herausgegeben unter Leitung des Oberstkämmerers Seiner Majestät des Grafen **F. Folliot de Crenneville** vom k. k. Oberstkämmereramte. I.—IV. Band.

Als im Jahre 1883 der erste Band des Jahrbuches der Kaiserlich Oesterreichischen Kunstsammlungen erschien, gaben alle Freunde der Kunstgeschichte nicht allein der stolzen Freude Ausdruck über das Prachtwerk, das kaum seines gleichen in der europäischen Litteratur zählt, sondern sprachen auch die sichere Erwartung aus, dass hier der Kunstforschung eine neue reiche Quelle erschlossen würde. Die Erwartung wurde nicht getäuscht. Gegenwärtig liegen vier stattliche Bände vor. Jeder derselben bietet dem Kunsthistoriker einen trefflichen Gewinn. Ueber den Werth der Abhandlungen, welche sich auf die altorientalische und antike Kunst beziehen (Sarkophag des Panchemisis, Bronzebilder des gehörnten Dionysos, römische Metall- und Emailarbeiten, römische Medaillen), steht natürlich das Urtheil den Archäologen vom Fache zu. Aber auch der Forscher in der neueren Kunstgeschichte empfängt aus einzelnen dieser Abhandlungen Belehrung und Anregung. Das emaillirte Bronzegefäss z. B., welches Ed. von Sacken aus dem Funde von Piquentum in Istrien (4 Meilen von Triest) beschreibt, eine diskusförmige Flasche, wirft ein überraschendes Licht auf die Geschichte der Emailmalerei im Mittelalter. Der farbige Schmuck des Piquentiner Bronzegefässes ist in Grubenschmelz ausgeführt. Sacken erwähnt das häufige Vorkommen dieser Technik in den Emailwerken der römischen Kaiserzeit und macht wiederholt

auf die Thatsache aufmerksam, dass die barbarischen, allmählich der römischen Cultur unterworfenen Völker eine starke Vorliebe für emaillirte Arbeiten besassen. Wenn demnach die lothringischen Goldschmiede im 11. Jahrhundert an die Stelle des byzantinischen Zellenemails das Grubenemail setzten, so kehrten sie nur zu einer altheimischen Uebung zurück und holten offenbar aus der römischen (oder römisch-gallischen?) Kunst ihre Muster. Also auch auf diesem Gebiet wird der byzantinische Einfluss zurückgedrängt. Er gilt nur kurze Zeit, ist rein äusserlicher Natur und verliert sich, sobald die heimische Kunstkraft erstarkt.

Ein noch grösseres Interesse bieten die römischen Medaillons mit ihren mythologischen und historischen Darstellungen auf der Reversseite. Zum Verständniss der Renaissancekunst und ihrer mannigfachen Strömungen genügt längst nicht mehr der allgemeine Hinweis auf die Antike. Wir wollen auch wissen und müssen erfahren, welcher besondere Kunstkreis der Antike auf die Renaissance einwirkte. Dass die grossen Werke der klassischen Sculptur der Phantasie des 15. Jahrhunderts noch fremd blieben, kann nicht bezweifelt werden. Nur von wenigen derselben besass man eine genaue Kunde; ausserdem war der Formensinn der älteren Renaissance noch nicht entwickelt genug, um ihre mächtige Schönheit zu durchdringen. Um so grössere Anziehungskraft übten ausser Reliefs die Werke der Kleinkunst und die decorativen Arbeiten aus. Sie boten stoffliche und formale Anregungen zugleich. Geht man die römischen Medaillons durch, so entdeckt man eine Reihe von Motiven, welche in den Plaquetten, in Pilasterreliefs und deren malerischen Nachahmungen wiederkehren. Wenn einmal der Geschichte der Renaissancekunst ein Capitel von den antiken Mustern der Renaissance und deren Verwerthung in der Plastik und Malerei des 15. Jahrhunderts wird einverleibt werden, was, nebenbei gesagt, ein dringendes Bedürfniss ist, so wird auch die Abhandlung Kenner's mit ihren vielen schönen Abbildungen gute Hilfe leisten.

Das eigentliche Mittelalter erscheint in den bisher ausgegebenen Bänden nicht vertreten, eine desto reichere Ausbeute gewährten die Schätze, welche die Kunstliebe der österreichischen Regenten vom 15. bis 17. Jahrhundert angesammelt hat. Dass wir es nicht mit bloss äusserlichem Sammeleifer zu thun haben, einzelne Schöpfungen aus der Initiative der Fürsten hervorgehen, erhöht das historische Interesse. Sie gehören der deutschen Kunstgeschichte auch dann an, wenn sie nicht auf deutschem Boden entstanden sind. Dis jetzt beliebte Ausscheidung aller nicht in Deutschland geborenen Künstler, welche bei uns eine grössere Thätigkeit entfalteten, aus der deutschen Kunstgeschichte verwirrt das historische Urtheil. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass erst seit Kaiser Ferdinand die fremde Kunst in Oesterreich einzog, die Vorliebe für Italien und Niederlande namentlich unter Kaiser Maximilian II. und Rudolf II. erstarkte. Für das Verständniss dieses späteren Zeitalters liefern die Jahrbücher wichtige Beiträge. Sie lehren uns zunächst die Beziehungen Giovanni da Bologna's zum kaiserlichen Hofe kennen. Den gefeierten Meister über die Alpen zu locken gelang zwar nicht, dafür suchte man eifrig nach Proben seiner Kunst. Die kleinen Bronzestatuetten, zuweilen vergoldet,

welche in Wien (und München) bewahrt werden, danken dieser Begehrlichkeit den Ursprung. In den Werkstätten der italienischen Bildhauer wurden dieselben — bald als Originale, bald als Nachbildungen grösserer Werke — hergestellt und vorwiegend auf den nordischen Kunstmarkt geworfen. Besonders schwunghaft wurde diese Kunstindustrie in der Werkstätte Giovanni da Bologna's betrieben. Auch über die Wirksamkeit Adrian de Vries' auf österreichischem Boden (ausserhalb Oesterreichs lernt man ihn in Bückeburg und Stadthagen am besten kennen) empfangen wir reiche Belehrung. Er stand auch im Dienste Wallenstein's. Der stattliche, vier Höfe einschliessende Palast des Herzogs von Friedland in Prag hat sich im Ganzen bis heute erhalten. Den Brunnenschmuck Adrian's schleppten die Schweden fort. Er ist gegenwärtig in Drottningholm zu schauen, ähnlich wie der Herkules Wurzelbauer's, gleichfalls für Wallenstein geschaffen, nach Dux (bei Teplitz) wanderte.

In den Abhandlungen über Giovanni da Bologna und Adrian de Vries werden nur die Nachrichten über längst berühmte Meister ergänzt; der Aufsatz über das Spielbrett des Hans Kels führt uns einen bisher fast gar nicht bekannten Künstler vor die Augen. Das Spielbrett mit seinen 30 Spielsteinen ist nicht allein das schönste seiner Art, sondern gehört auch zu den hervorragendsten Schöpfungen deutscher Holzschnitzerei. Die kreisrunden Porträtreliefs auf den Aussentafeln des Brettspieles sind durch ihre frische Lebenswahrheit ebenso ausgezeichnet, wie die mythologischen, zumeist aus Ovid's Metamorphosen geschöpften Darstellungen auf den Spielsteinen geschickt der Medaillonform eingeordnet sind. Ueber alles Lob erhaben erscheint die technische Durchführung. Mit vollendeter Sicherheit werden selbst die feinsten Einzelheiten wiedergegeben, spielend die grössten Schwierigkeiten des Schnittes überwunden. Ueber den Künstler erfahren wir nur inschriftlich, dass er Hans Kels hiess, aus Kaufbeuren stammte und das Wunderwerk 1537 gearbeitet hat. Dass dasselbe für den Gebrauch des österreichischen Fürstenhauses bestimmt war, lehren die Porträts auf der Aussentafel. Ob es aber von demselben bestellt wurde oder als Geschenk überreicht, bleibt zweifelhaft. Der Verfasser des Aufsatzes, Alb. Ilg, entscheidet sich dafür, dass Kels nur die technische Ausführung besorgt habe, die Visirung von anderer Hand herrühre. Die Porträts gehen auf ältere Medaillen zurück, Burgkmair's und D. Hopfer's Zeichnungen als Vorbilder lassen sich nicht bezweifeln. Auf die Augsburger Schule weisen auch die Rahmenverzierungen der beiden Tafeln hin, das mit Thierbildern und Jagdscenen abwechselnde Blattwerk. Sie zeigen die nächste Verwandtschaft mit den Randornamenten in den Meditationes devotissimae de vita J. Christi vom Jahre 1520 (bei Grimm & Wirsung gedruckt) und lassen wie diese das Muster französisch-burgundischer Miniaturen erkennen. Näheres über Hans Kels hat die Forschung bis jetzt nicht in Erfahrung gebracht, doch ist es Ilg gelungen, ein Medaillon in Buchsbaum mit drei Kaiserporträts vom Jahre 1540, gleichfalls in Wien bewahrt, und mehrere Reliefs in Kehlheimerstein zu entdecken, welche wahrscheinlich auch von Hans Kels gearbeitet wurden.

Ein weites Gebiet für die kunsthistorische Forschung eröffnet das durch

mehrere Bände laufende Inventar der in kaiserlichem Besitze befindlichen Tapeten und Gobelins mit zahlreichen Abbildungen und sorgfältigen von Ritter von Birk verfassten Beschreibungen. Die Tapeten reichen vom 16. bis in das 18. Jahrhundert und tragen vorwiegend das Brüsseler Fabrikzeichen. Ihre Bedeutung für die Geschichte der Teppichindustrie wird wohl von Specialisten gewürdigt werden. Aber auch für den Kunsthistoriker besitzen sie grosses Interesse. Wir lernen die Vorstellungskreise kennen, welche im höfischen Leben herrschten, weiter aber auch den Wechsel der ersteren im Laufe der Jahrhunderte. An der Spitze steht, noch in das 15. Jahrhundert reichend, eine Folge von Tapeten, welche die Triumphzüge des Todes, der Keuschheit, des Ruhmes u. s. w. schildert, mit dem Triumphe der Dreieinigkeit abschliesst. Petrarca's Triomfi bilden die Grundlage, empfangen aber in der französischen Phantasie (die Tapeten stammen aus Frankreich) eine stark religiöse Färbung. Im 16. Jahrhundert herrschen die alttestamentarischen Scenen vor. Wir stossen auf Folgen von Tapeten mit Geschichten aus der Genesis und dem Exodus, aus dem Leben Abraham's, Jakob's, Moses', Bileam's, David's, Tobias'. Auffallend selten erscheinen die Schilderungen aus dem neuen Testamente, ebenso aus der griechischen Mythologie, welche erst im 17. Jahrhundert zahlreicher auftreten. Dagegen werden die Ereignisse der unmittelbaren Gegenwart, allerdings nur wenn sie einen heroischen Charakter an sich tragen, den Sieg über die Ungläubigen verherrlichen, wiederholt vorgeführt. Wir erinnern an Karl's V. Zug gegen Tunis (Vermay) und die Siege des portugiesischen Feldherrn Joan de Castro in Indien. Auch die alte Geschichte bietet schon im 16. Jahrhundert den Stoff zu Tapetenbildern (Alexander, Romulus, Zenobia), eine noch grössere Beliebtheit errang dieselbe aber in dem kampfreichen 17. Jahrhundert (Scipio, Decius Mus, Constantin u. a.). Unmittelbare Beziehungen zu poetischen Schöpfungen tauchen erst im 18. Jahrhundert auf, wo Don Quixote und Fenelons Telemach an uns vorüber ziehen. Mindestens ebenso gross wie die Zahl der historischen Tapetenbilder ist diejenige, welche didaktische Vorstellungskreise verkörpert und das Naturleben versinnlicht. Schon im 16. Jahrhundert werden die sieben Tugenden, die sechs Weltalter, die zwölf Monate dargestellt, die letzteren noch in einfachen Sittenbildern, während später auch ein allegorischer Apparat herangezogen wird. Das Jagdleben, Soldatenleben und Bauernleben besitzt im 17. Jahrhundert die grösste Anziehungskraft, wozu im folgenden noch Schäferscenen hinzutreten. Die nordische Kunst hatte nur selten Gelegenheit, die decorativ-monumentale Malerei zu üben. Zusammenhängende Frescogemälde bilden eine Ausnahme. Dadurch gewinnen die Tapeten, welche als Ersatz für die Wandgemälde erscheinen, eine erhöhte Bedeutung. Wie sich die Phantasie der nordischen Künstler solchen grossen Aufgaben gegenüber verhielt, erfahren wir eigentlich nur durch das Studium der Tapeten. Dieselben ergänzen aber auch unsere Kenntniss von der Thätigkeit namhafter Maler. Giulio Romano, Rubens, Jordaens, Teniers, Lebrun, Bérain, Boucher u. a. haben die Zeichnungen zu einzelnen Tapetenfolgen geliefert.

Der Ehrenplatz und zugleich der Hauptraum blieb im Jahrbuche selbstverständlich dem Zeitalter Kaiser Maximilian's vorbehalten. Jeden Band be-

gleiten zahlreiche Blätter, aus welchen nach und nach vollständige Exemplare des Triumphes und der Ehrenpforte, nach den in der Wiener Hofbibliothek bewahrten Originalholzstöcken gedruckt, herauswachsen. Ausserdem enthält jeder Band wichtige Forschungen über die kunsthistorischen Pläne und Unternehmungen Kaiser Maximilian's. Der leider früh verstorbene Franz Schestak unterwirft den Triumph Kaiser Maximilian's in Bezug auf seine Genesis einer neuen sorgfältigen Untersuchung. Er gibt den Entwurf des Werkes, welchen Marx Treytzsaurwein nach den »mündlichen Angaben« des Kaisers niedergeschrieben hat, nach der Handschrift in der Hofbibliothek genau wieder. Vergleichen wir denselben mit dem grossen Miniaturwerke auf 109 Pergamentblättern, welches sodann auf Geheiss des Kaisers geschaffen wurde, so bemerken wir, dass der Maler sich an das kaiserliche, von Treytzsaurwein redigirte Programm mit sklavischer Treue hielt. Dagegen zeigen die Blätter der Holzschnittfolge mannigfache Abweichungen. Die grösste Freiheit und Selbständigkeit athmet aus den 24 Holzschnitten, welche unter Dürer's Einfluss entstanden sind. Durch ihn kommt ein dramatisches Element in die Schilderung, welches in dem ursprünglichen Programm und dem Miniaturwerke vollständig fehlt. Auch die allegorischen Compositionen waren in dem ersteren nicht vorgesehen.

Die Heiligen der Sipp-, Mag- und Schwagerschaft des Kaisers Maximilian behandelt Laschitzer im vierten Bande. Er weist nach, dass der Entwurf zu dieser Holzschnittfolge von Dr. Jacob Mennel in Freyburg herrührt und die »habsburgischen Heiligen« ursprünglich einen Bestandtheil der »Fürstlichen Chronik« bildeten.

Weithin das grösste Interesse nimmt schon seines Gegenstandes willen die Abhandlung von Chmelarz über das Gebetbuch Kaiser Maximilian's (III. Band) in Anspruch. Bekanntlich ist das in München bewahrte Exemplar mit Dürer's und eines Unbekannten (Cranach?) Randzeichnungen unvollständig. Ein zweites, gleichfalls unvollständiges Exemplar besitzt die Bibliothek in Besançon. Dasselbe ist erst vor wenigen Jahren durch Castan und Ephrussi bekannt geworden, findet aber erst im Jahrbuch seine richtige Würdigung. Mit derselben empfangen wir zugleich eine vollständige bildliche Wiedergabe der 57 Blätter in Lichtdruck. Eine sorgfältige Prüfung brachte das Resultat, dass die Besançoner Blätter nicht Reste eines zweiten Exemplares sind, sondern sich in die Lücken des Münchener, da wo die Dürer'schen Zeichnungen aufhören und wo die Cranach'schen Illustrationen abbrechen, einschichten, so dass wir den grössten Theil des für den Handgebrauch des Kaisers bestimmten Exemplares beinahe vollständig besitzen. Nun lässt sich die Geschichte des Gebetbuches genauer als es bisher möglich war, verfolgen. Kaiser Maximilian liess von dem Gebetbuche mehrere Exemplare auf Pergament drucken. Ein Exemplar wurde getheilt und an verschiedene Künstler geschickt, damit sie es mit Randzeichnungen in der Weise der bekannten livres d'heures schmücken. Dass diese Zeichnungen als Vorlagen für den Holzschnitt dienen sollten, erscheint uns nicht wahrscheinlich. Dafür besitzen sie zu wenig den Charakter von Skizzen, und ausserdem, wozu hatte Dürer die Zeichnungen in verschie-

denen Farben gehalten, wenn die endgiltige Ausführung auf die Farbe verzichtet hatte. Wer waren nun die Künstler, welche neben Dürer und Cranach mit dieser Aufgabe betraut wurden? Das Exemplar von Besançon weist auf 3 Blättern das Monogramm Burgkmair's, auf 8 das Monogramm H. Baldung Grien's, auf ebensovielen die Marke Altdorfer's auf. Die übrigen Blätter (19 und 23) vertheilen sich auf die Monogrammisten M A und H D. Die Entzifferung der beiden Monogramme ist bis jetzt nur halb gelungen. H D wird mit Hans Dürer, dem Bruder Albrecht's, wie uns dünkt mit Recht, in Verbindung gebracht. Dagegen schwebt die Vermuthung, unter dem Monogramm M A halte sich Marcus Asfahl, ein Maler, der 1517 in Reutlingen thätig war, verborgen, vorläufig noch in der Luft. Wir müssen nähere Nachrichten über diesen bisher völlig unbekannten Mann abwarten. Fast alle Monogramme in dem Besançoner Exemplare sind erst nachträglich zugefügt worden. (Das Gleiche ist bekanntlich auch in dem Münchener Exemplare der Fall.) Dürfen wir ihnen trauen? Einzelne Irrthümer sind nicht ausgeschlossen. Vergleichen wir aber die mit den Monogrammen Baldung Grien's, Altdorfer's versehenen Blätter mit anderen beglaubigten Zeichnungen und Werken dieser Meister, so entdecken wir eine so grosse Uebereinstimmung, dass wir an der Signatur im Ganzen und Grossen wohl festhalten dürfen. Insbesondere treten die mit H D bezeichneten Blätter dem Dürer'schen Stile so nahe, dass ihre Zurückführung auf Hans Dürer durchaus berechtigt erscheint. So wird denn wohl auch die Signatur M A (oder A M?) nicht anzufechten sein. Was wir über diesen Anonymus aus dem Werke selbst herauslesen, beschränkt sich auf folgendes. Er stand mit Baldung Grien in engen Beziehungen. Wir finden auf T. XIII die Monogramme beider Künstler vereinigt; auf T. XV gehört ihm die obere Figur an, wie die Stilvergleichung mit anderen Blättern erweist, die untere dagegen Baldung Grien. Das Vorkommen des Baldung'schen Monogramms neben jenem des M A oder an Stelle des letzteren muss nicht auf Fälschung beruhen, sondern kann auch durch die Thatsache erklärt werden, dass der Anonymus in der Werkstätte des Baldung Grien und in seinem Auftrage arbeitete. Dem Besteller gegenüber galt Grien als der eigentliche Unternehmer. Baldung Grien lebte 1515 in Freiburg; dort hätten wir daher auch den Anonymus M A zu suchen. Die künstlerische Persönlichkeit des letzteren ist nicht ganz durchsichtig. Mit Recht hat Chmelarz auf einzelne Anklänge an die italienische Renaissance aufmerksam gemacht. Neben schlanken, nach dem Gesetz des Contrapost componirten Figuren kommen auch untersetzte, fast plumpe Figuren mit derbem, naturalistischem Ausdrucke vor, welche sich mit jenen nur schwer vereinigen lassen. Er erscheint überhaupt ungleich in seinem künstlerischen Können. Bald ist er, wie in der Zeichnung des Löwen, welchen Simson bezwingt (T. XXV), oder dem Neptun mit dem Viergespann (T. XVIII), herzlich ungeschickt; bald wieder (drei Grazien? T. XXIV, Herkules T. XVI) entwickelt er eine seltene Feinheit und Sicherheit in der Linienführung. Bald schraffirt er ganz mechanisch, setzt Strich neben Strich, bald modellirt er die Gestalten mit Hilfe der Schraffirung in lebendiger Weise (T. XIX, XXVII). Die Mehrzahl der ihm anvertrauten Blätter hat der Ano-

nymus nicht vollendet, die Randzeichnung auf die untere und eine Längsleiste eingeschränkt.

Noch eine andere kunsthistorische Frage wird durch das Besançoner Exemplar des Gebetbuches angeregt. Wir waren bisher gewohnt, die geistvolle, tiefsinnige, oft humoristische Verknüpfung der Illustrationen mit dem Wortlaute des Textes der persönlichen Phantasie Dürer's gutzuschreiben. Nun enthält aber auch das Besançoner Exemplar ähnliche feine Beziehungen zum Texte. Dadurch scheint Dürer's Verdienst geschmälert, der Vermuthung Raum geöffnet, dass alle Maler, Dürer mit eingeschlossen, nach einem festen, ihnen vorgeschriebenen Programme arbeiteten. Chmelarz citirt ein bereits bei Herberger abgedrucktes Brieffragment Peutinger's an Dürer, in welchem der letztere Anweisungen in Bezug auf die Illustrationen zum Gebetbuche empfängt. Dass die Gegenstände der Darstellung, namentlich die figürlichen, zwischen den Künstlern und dem Auftraggeber, dem Kaiser durch die Vermittelung Peutinger's, im Allgemeinen vereinbart wurden, kann nicht bezweifelt werden. Die eigenthümliche Compositionsweise, die wir auf Dürer zurückführten, kehrt im Besançoner Exemplare am häufigsten in den Blättern wieder, welche von Hans Dürer herrühren, also unter Dürer's Augen gezeichnet wurden. In den anderen Blättern tritt sie viel seltener auf, ein Beweis, dass sie denn doch eigentlich nur in Dürer's Umkreis heimisch war.

Wir haben bisher nur die abgeschlossenen Abhandlungen des Jahrbuches, in welchen die einzelnen Schriftsteller die Resultate ihrer Forschungen niederlegten, betrachtet. Enthalten schon diese mannigfache Anregungen zu weiteren kunsthistorischen Untersuchungen, so ist dieses bei den urkundlichen Auszügen und Regesten, welche jedem Bande als »zweiter Theil« angefügt sind, in noch viel reicherem Maasse der Fall. Hier wird dem Kunsthistoriker unverarbeitetes Material zur Verfügung gestellt, die wissenschaftliche Verwerthung der Zukunft vorbehalten. Die vielen tausend Notizen, aus den verschiedenen österreichischen Staats- und Provinzialarchiven zusammengetragen, chronologisch aber nicht nach den Materien gesichtet, genau durchzusehen und sachlich zu ordnen, kostet allerdings viel Zeit und Geduld, lohnt aber auch tausendfältig die aufgewandte Mühe. Wie lebendig tritt uns, wenn wir sein Gedenkbuch, seine Erlasse und seinen Briefwechsel zu Rathe ziehen, die Gestalt Kaiser Maximilian's vor die Augen. Weitumfassend sind seine Interessen, vorsorglich, auch auf das Kleinste und Fernste gerichtet sein Blick. Mit demselben Federzuge befiehlt er, die Mummereien, so er jemals gebraucht, in einem Buche zu malen, in der Chronik nach König Artus und seiner Tafelrunde zu forschen, in Innsbruck Versuche mit glasirten Ziegeln anzustellen. Stabius, Peutinger, der Cardinal von Gurk werden zu einer Conferenz zusammenberufen, um über die Genealogie des Hauses Habsburg, deren Herausgabe er plant, zu berathen, die Büchsenmeister zu eifriger Thätigkeit angespornt, Baureparaturen im Innsbrucker Schlosse angeordnet, dem Anton Koberger der Druck einer Schrift empfohlen — doch wer wäre im Stande, alle Gegenstände aufzuzählen, welche gleichzeitig des Kaisers Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen und seine persönliche Theilnahme herausforderten. Das Eine steht

fest, dass in den Regesten ein überaus reicher Schatz sowohl für den Biographen des Kaisers wie für den Geschichtsschreiber der deutschen Kunst angesammelt ruht, welcher nur einer fleissigen Hand harrt, um gehoben zu werden. Natürlich regt sich in jedem Kunsthistoriker, sobald er auf Urkunden aus der Zeit Kaiser Maximilian's stösst, die Neugierde, ob nicht über das Grabmal des Kaisers, das glänzendste Denkmal seines Kunstsinnes, neue Kunde zu erzielen wäre. Die Erwartung wird vollkommen befriedigt. An der Hand der in Innsbruck und in Wien bewahrten und im Jahrbuch theils in Regestenform, theils vollständig abgedruckten Urkunden lässt sich eine genaue Geschichte des Grabmales schreiben. Wir erfahren, dass Stefan Godl, der Rothgiesser zu Nürnberg, 1508 mit drei Knechten in die Dienste des Kaisers tritt, um in Innsbruck die »Arbait der rodsmiderey« aufzurichten; wir verfolgen namentlich Jahr für Jahr die Thätigkeit des Gilg Sesslschreyber; wir horchen auf die Berathungen mit Peutinger und Florian Waldauf, welche an dem Werke regen Antheil nehmen; wir sind Zeugen der stetig wachsenden Ungeduld des Kaisers, welcher die Arbeit nicht gefördert sieht. Sesslschreyber wird wegen allerhand Ungebühren und weil er schliesslich die Flucht ergriff, 1516 in Augsburg gefangen genommen und nach Innsbruck ausgeliefert. Nach längeren Verhandlungen empfängt Sesslschreyber 1518 die Entlassung und Stefan Godl tritt an seine Stelle. Aber auch jetzt rückt das Werk nicht vorwärts. Ueber Godl's Saumseligkeit werden ähnliche Klagen laut, wie früher über Sesslschreyber's Trägheit. Kaiser Ferdinand sieht sich 1527 genöthigt, einen genauen Bericht, wie weit die Arbeiten gediehen sind, einzufordern. Dieser Bericht wurde 1528 abgegeben und liegt im Wortlaute vor. Jede Statue wird sorgfältig untersucht, und was an derselben noch zur Vollendung fehle, angeführt. Der Bericht scheidet die Arbeiten Godl's von jenen Sesslschreyber's. Godl hat im Jahre 1517 zu giessen begonnen und folgende 12 Statuen ganz fertiggestellt: Albrecht Fürst von Oesterreich, Leopold der Fromme, Herzog Karl von Burgund, Herzog Philipp von Burgund, Kaiser Friedrich, Erzherzog Sigismund, Kaiser Albrecht der Erste und Kaiser Albrecht der Andere, Erzherzog Friedrich, Kaiserin Blanca und Erzherzogin Margaretha; sind alle »wol und sauber gegossen. Frau Johanne ist gefurmbt jeczund in der Werkstatt zum giessen zugericht.«

Ueber die Arbeiten Sesslschreyber's (»die grabpilder, so meister Gilg Sesslschreyber zu Mülen geformbt und gossen hat und zu Augsburg pild geformbt, hat angefangen 1502. jar«) wird strenge Kritik geübt. Keine einzige von den 11 Statuen ist ganz vollendet. An König Ferdinand, Kaiser Philipp, Herzog Ernst, Kaiser Rudolf, Frau Zimburg, Frau Elisabeth, Kaiser Ladislaus fehlt noch dieses und jenes, sie alle sind noch »auszuberaiten«. Was aber König Theodopertus und Frau Eleonora betrifft, so sind sie so übel geformt und in Guss gefallen, dass Godl den Rath ertheilt, sie neu zu giessen. Der Aufzählung dieser 23 Statuen folgt im Bericht ein Vermerk »der grabpilder, so kaiserl. maj. hochlöbliches gedächtnus in sein visierung gestellt hat und noch nit gossen sind«. Wir finden darunter Cleodopheus »ersten cristenkönig der Frankhen«, Kaiser Karl den Grossen, Artur, Kunig von Engelandt,

Julius Cäsar, Dietrich von Bern. Die Statuen König Arthur's und Theodorich's werden aber von Kunstschriftstellern als Werke Peter Vischer's von Nürnberg aus dem Jahre 1513 behauptet. Das stimmt nun schlecht zu den Angaben des Berichtes. Kann man die Richtigkeit desselben nicht anfechten, so muss die Zutheilung der Statuen an die verschiedenen Künstler einer kritischen Revision unterworfen werden. Man sieht aus dem einen Beispiel, wie tief die Urkunden in die Kunstgeschichte einschneiden.

Wir haben bisher nur die wissenschaftliche Bedeutung des Jahrbuches vor Augen gehabt. Es ist ein Ehrendenkmal für die Dynastie, zugleich ein Ehrendenkmal für die Wiener Kunstgelehrten, welche sich zur Herausgabe des grossen Werkes vereinigt haben. Die neuere Kunstlitteratur besitzt kein Sammelwerk, welches sich an Pracht der Ausstattung, Gediegenheit und wissenschaftlichem Werthe des Inhaltes mit dem österreichischen Jahrbuche messen könnte. Der Wunsch ist natürlich, dasselbe in recht vielen Händen zu sehen. Das hindert aber theils der Umfang und die Kostspieligkeit des Jahrbuches, theils die Verschiedenartigkeit des Inhaltes. Nur wenige Kunstgelehrte haben zu allen Abhandlungen die gleich nahe Beziehung; sehr viele aber besitzen an diesem oder jenem Aufsatze ein besonderes Interesse. Wäre es nicht möglich, von den Abhandlungen Separatabdrücke zu veranstalten? Wir haben namentlich den Aufsatz über das Gebetbuch Kaiser Maximilian's im Sinne. Oder wenn dieses nicht angeht, könnten nicht wenigstens die Urkundenbücher, die ohnehin ihre selbständige Paginirung tragen, von dem Hauptwerke abgetrennt und besonders herausgegeben werden? Die weiteste Verbreitung des Jahrbuches entspräche jedenfalls einem tiefen wissenschaftlichen Bedürfnisse. *Anton Springer.*

Gazette archéologique. Recueil de Monuments pour servir à la connaissance et à l'histoire de l'Art dans l'Antiquité et le Moyen-âge. Publié par les soins de **J. de Witte** et **Robert de Lasteyrie.** X. année. Paris, A. Lévy, 1885. 4°, 456 S. u. 47 Taf.

Der vorliegende Band dieser gediegenen französischen Zeitschrift zeichnet sich durch besondere Reichhaltigkeit aus. Vor allem enthält er eine Reihe der werthvollsten Beiträge zur Geschichte der italienischen und französischen Sculptur der Renaissanceepoche aus der Feder L. Courajod's. Im ersten derselben: »Le David de bronze du château de Bury sculpté par Michel-Ange« weist der Verfasser in einer Bronzestatuette des Cabinets Pulszky zu Budapest eine Replik (im verkleinerten Maassstabe) des Originalwerkes nach, welch letzteres, ursprünglich von der Signorie von Florenz für den Marschall von Gié bestimmt, nach dessen Fall 1509 dem Schatzmeister Florimond Robertet verehrt wurde, der es in seinem Hause in Blois und später im Hofe des Schlosses Bury aufstellte. Dorther kam die Statue Mitte des 17. Jahrhunderts nach Schloss Villeroy, wo sie d'Argenville noch 1768 sah; seither ist sie bekanntlich verschollen. Während wir nun bisher in zwei Wachsmodellen des South-Kensington Museums und der Casa Buonarroti sehr wahrscheinlich vorläufige Skizzen zu dem Bronzedavid besassen, beruht der Werth

der Entdeckung Courajod's vorzüglich darin, dass uns durch sie die Kenntniss von Form und Motiv des ausgeführten Werkes vermittelt wird. Den Beweis für seine Behauptung stützt Courajod auf den Vergleich der Pulszky'schen Statuette mit der Skizze zu einem David von der Hand Michelangelo's im Louvre, mit zwei Tafeln von Ducerceau's »Les plus excellents bastiments de France«, die den Hof des Schlosses Bury und darin auch die Statue des David darstellen und wenigstens in den Umrissen der letzteren die Analogie mit denen der Pulszky'schen Statuette zu constatiren gestatten, — endlich mit einer Marmorstatue im Garten des Luxembourg, die — ähnlich wie das Original einst im Schlosse zu Bury und Villeroy — auf einer hohen Säule aufgestellt dem Charakter ihrer Ausführung nach noch als ein Werk der französischen Renaissance, nach ihrer Aehnlichkeit mit der Handzeichnung des Louvre aber, unter Berücksichtigung einiger durch die Ausführung in Marmor bedingten Abweichungen insbesondere in der Haltung des linken Arms und der von demselben herabfallenden Draperie, — Abweichungen, die sie auch von der Pulszky'schen Statuette unterscheiden — als eine von dem Original inspirirte, wenn auch in einzelnen Motiven davon verschiedene Nachahmung desselben zu gelten haben wird. Dem auf den ersten Anblick der Bronzereduction sich sofort aufdrängenden Einwand, dass dieselbe mehr den Charakter der Sculpturen des Quattrocento, als denjenigen der bekanntesten Werke Michelangelo's an sich trage, überdies in der Modellirung des Torso, besonders des Unterleibes weit hinter der anatomischen Vollendung dieser letzteren zurückstehe, begegnet Courajod mit dem Hinweis, dass einerseits nach dem Wunsche des Marschalls Gié selbst für das ihm zu verehrende Werk der Bronzedavid Donatello's als Vorbild genommen werden musste (wie denn die Pulszky'sche Reduction unzweifelhafte Analogien mit der genannten Bronze sowohl als auch mit dem David Verrocchio's zeigt), auch Michelangelo um jene Zeit, als er den Auftrag zu der Arbeit erhielt (1501), mit den Traditionen des Quattrocento noch nicht ganz gebrochen hatte (wie vor allem der S. Giovannino zu Berlin beweist); andererseits aber wir in der Pulszky'schen Statuette keine Reduction von der Hand des Meisters, oder selbst nur nach einer von ihm herrührenden Modellskizze, sondern den Abguss à cire perdue von einer nach dem Originalwerke hergestellten verkleinerten Copie vor uns haben, als deren Verfertiger — wenn man sich vergegenwärtigt, dass das von Michelangelo unvollendet gelassene Original 1508 von Benedetto da Rovezzano fertig gestellt, bez. ciselirt wurde, — wohl der ebengenannte Künstler wird angenommen werden dürfen. Da derselbe seiner künstlerischen Erziehung nach dem 15. Jahrhundert angehört, so würde sich dadurch auch der quattrocentische Charakter in der Ausführung unserer Bronzestatuette erklären, während der Geist der Composition schon ins Cinquecento hinüberweist. Denn, wie Courajod dies durch den Vergleich der Statuette mit anderen Werken dieser und der nächstfolgenden Periode Michelangelo's darthut, stattete derselbe das von seinen Vorgängern übernommene Vorbild mit einer Reihe von Motiven aus, die gerade für die Ausdrucksweise des Meisters im Gegensatze zu jener des Quattrocento durchaus bezeichnend sind, wie die völlige Nacktheit der Figur, das gänzliche Ruhen

des Körpers auf dem einen Beine und damit zusammenhängend die starke Biegung des andern (wie es ähnlich auch der Giovannino, der Bacchus, der Apollino und der Mathäus zeigen) und die von dem Realismus des Quattrocento ganz abweichende Gesichtsbildung, die schon einen starken Anklang an den in späteren Werken (wie dem Adonis, dem Apollino, den Sclaven, Giuliano de Medici) zu völliger Entwicklung gelangten ideellen, das Individuelle der Persönlichkeit gleichsam verlöschenden physiognomischen Typus des Meisters bekundet.

Im zweiten seiner Beiträge: »Une sculpture d'Antonio di Giusto Betti au Musée du Louvre« agnoscirt Courajod die bisher anonyme Reliefbüste eines behelmten jungen Mannes, welche erst vor kurzem aus den Magazinen der antiken Bildwerke der Abtheilung für Sculptur des Mittelalters und der Renaissance zugewiesen ward, als die Arbeit des obengenannten Bildhauers, eines aus der Reihe jener italienischen Künstler, welche von dem Cardinal v. Amboise von 1502—1510 zum Ausbau und zur Decorirung des Schlosses von Gaillon herangezogen worden waren. Nun lässt eine — allerdings in kleinstem Maassstab gehaltene — Abbildung in Lenoir's »Musée des monuments français« unsre Reliefbüste (die, wie ihre Rückseite zeigt, ursprünglich auf eine Marmorplatte von anderer Farbe befestigt war) in einem aus Bruchstücken anderer aus Gaillon stammender Bildwerke gebildeten decorativen Ensemble, wie deren Lenoir im Musée des Petits Augustins mehrere zusammengestellt hatte, wieder erkennen, womit ihre Herkunft von jenem Bau festgestellt ist. Andererseits zeigt sie im Stil der Auffassung und im Charakter der Ausführung so vollkommene Analogie mit einigen der Köpfe der sitzenden Apostelgestalten in den Arkaden des Grabmals Ludwigs XII. in St. Denis, dass ihre Zuweisung an den Bildner dieser letzteren Sculpturen sich bei einem Vergleich der in Rede stehenden Arbeiten unabweislich aufdrängt. Nun wissen wir aber aus den Untersuchungen von Montaiglon und Milanesi über die Familie der Giusti (Gaz. d. b. a. 1875, II), dass eben die beiden Brüder Antonio und Giovanni di Giusto Betti jene Apostelgestalten gearbeitet haben, und da hinwieder unter den am Bau von Gaillon beschäftigten Italienern nur der erstere genannt wird (Deville, Compte de dépenses etc. p. 324, 358, 419 u. 420, 433, 435), so muss er bis auf weiteres auch als Schöpfer der Reliefbüste des Louvre angesehen werden. Antonio (1479—1519) ist bekanntlich der Vater des in Frankreich naturalisirten und in Tours ansässigen Bildhauers Just de Juste (1505—1558).

Der dritte Beitrag Courajod's: »Quelques sculptures en bronze de Filarete« hat die Reduction der Reiterstatue Marcaurel's vom Capitol zum Gegenstande, welche die Dresdener Antikensammlung bewahrt (Kat. Nr. 37) und die sich durch die Inschrift auf ihrer Basisplatte als ein Geschenk Ant. Averulino's gen. Filarete an Pietro de' Medici vom Jahre 1465 documentirt. Wohl war diese Inschrift schon 1826 im Kunstblatt (S. 372) veröffentlicht und auch im II. Bande der Schorn'schen Vasariübersetzung (Abth. I, S. 280) reproducirt worden, allein trotzdem entging die Statuette als ein Werk Filarete's der Aufmerksamkeit auch jener Forscher, die sich, wie Milanesi in den Zu-

sätzen zu seiner Vasariausgabe, Jansen in Meyer's Künstlerlexikon, Perkins und Müntz, neuerdings mit dem Meister beschäftigt haben. Von dem Original unterscheidet sich dieselbe wesentlich nur durch einen vor den Vorderfüssen des Pferdes liegenden Helm mit hoher Helmzier, der mit Reliefs (Kampf zweier Männer und Kentaur eine Jungfrau raubend) geschmückt ist, welche mit denen der Pforten von S. Peter viel Analogie zeigen. Ausserordentliche Bedeutung gewinnt aber das Werk Filarete's dadurch, dass daran u. z. am Zaum und Brustriemen des Pferdes Ornamente in Maleremail ausgeführt sich vorfinden (goldene Zeichnung auf dunkelblauem Grunde, sog. camayeu d'or), welche Art der Technik bisher allgemein als eine Erfindung limousiner Künstler vom Ende des 15. Jahrhunderts gegolten hatte. Da das älteste bekannte französische Maleremail — ein Porträt des Malers Foucquet im Louvre — für eine Arbeit dieses letzteren gehalten wird, Foucquet aber 1443—47 am Hofe von Eugen IV. weilte, gerade zu der Zeit, wo auch Filarete in Rom beschäftigt war, der ihn, wie eine Stelle im Trattato d'architettura (Gaye I, p. 206) beweist, auch persönlich kannte, so folgert Courajod hieraus die Wahrscheinlichkeit, dass das neue Verfahren der Emailmalerei durch Foucquet nach Frankreich verpflanzt worden sein mag. Wie dem auch sei, so viel steht fest, dass die italienischen Künstler nicht nöthig hatten, dasselbe von den limousiner Meistern zu entlehnen — wie man bisher angenommen hat, — denn sie üben es, wie die Statuette Averulino's beweist, zu einer Zeit, aus welcher uns wenigstens bisher (mit Ausnahme des obenerwähnten Stückes) keine Erzeugnisse dieser Art von limousiner Provenienz bekannt geworden sind. Was nun die Frage nach dem Schöpfer des Emailschmuckes an der Statuette Filarete's betrifft, so ist Courajod geneigt, diesen selbst dafür zu halten. Denn, wie Spuren von Grubenschmelz schon an den Bronzethüren von S. Peter beweisen, liebte es der Meister einerseits seine Arbeiten mittelst Anwendung von Email zu heben, andererseits aber leitet eine von Müntz (Les arts etc. II, p. 295) reproducirte Stelle des Trattato d'architettura, worin Filarete sich selbst als in der Praxis der Bemalung von Gläsern bewandert anführt, ganz natürlich zu der Folgerung, er werde das dieser letzteren Kunstübung eng verwandte Verfahren der Emailmalerei nicht nur gekannt, sondern auch selbst geübt haben.

Der letzte Beitrag Courajod's endlich: »Jacques Morel sculpteur bourguignon du XV. siècle« weist an der Hand zweier von dem Genannten ausgeführten Grabmäler, wovon uns wohl nur Bruchstücke erhalten sind, deren Typus wir aber aus urkundlichen Nachweisen ziemlich genau restituiren können, nämlich dem des Herzogs Karl v. Bourbon und seiner Gattin Agnes v. Burgund in der Abteikirche von Souvigny vom Jahre 1448 und jenem René's v. Anjou in der Kathedrale von Angers (voll. 1459) nach, wie die Uebertragung des Typus des Wandgrabes der Renaissance aus Italien nach Frankreich durch den ebengenannten Fürsten, den Prätendenten des Königreichs beider Sicilien, erfolgt sein musste. Bis dahin nämlich, und auch noch in dem ersten Werke Jacques Morel's waren die zahlreichen fürstlichen Mausoleen, die in Frankreich seit Beginn des 15. Jahrhunderts entstanden, alle dem von Claus Sluter in dem Monument Philipps des Kühnen in der Carthause zu

Dijon (beg. 1390) gegebenen Vorbilde gefolgt, wonach den Sarkophag mit der darauf ruhenden Gestalt des Todten ringsum an dessen Seiten die Gestalten der um ihn trauernden Vasallen und Hofbediensteten in der Tracht, wie sie bei dem Leichenconduct üblich war, als sog. »Pleureurs« umstanden. Es war dieses Motiv von Claus Sluter aus der älteren französischen Sepulcralsculptur entlehnt worden, worin schon seit dem 13. Jahrhundert der Gebrauch vorkommt, die Grabmäler mit Scenen, die auf die Leichenfeier Bezug haben, zu schmücken (Viollet le Duc IX, p. 37). Der von dem burgundischen Hofe bei allen öffentlichen Ceremonien, besonders aber bei Todtenfeiern entfaltete Prunk gab Sluter ohne Zweifel den Anlass, das Motiv in künstlerisch so wirksamer Weise zu verwerthen, dass es seither als unerlässliches Corollar jedes vornehmen Grabdenkmals auftritt, welches vom Ende des 14. Jahrhunderts an aus den Händen der burgundisch-flämischen Bildhauerschule hervorging, die ja weit über die Grenzen Burgunds hinaus auch im eigentlichen Frankreich thätig war. So wird denn auch im Contracte zwischen Karl v. Bourbon und Jacques Morel vom Jahre 1448 dem letzteren für das Grabmal von Souligny geradezu die Nachbildung jenes des Herzogs Johann ohne Furcht in Dijon vorgeschrieben. Wenige Jahre später aber (bis 1459) schafft derselbe Künstler — denn die abweichende Schreibweise seines Namens (Moreau statt Morel), wie sie in den Urkunden vom Hofhalt René's vorkommt, ist bloss mundartliche Eigenthümlichkeit — in dem Grabmal René's von Anjou in der Kathedrale zu Angers ein Werk, das die Motive seines Aufbaues und seiner Decoration — Wandgrab mit je drei lebensgrossen Gestalten von Standartenträgern und Gebete lesenden Klagefrauen — offenbar italienischen Monumenten dieser Art entlehnt hat. Unwillkürlich denkt man dabei an die pompösen Grabmäler König Ladislaus' und Carraccioli's in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel, mit ihren wachehaltenden Rittergestalten, — Werke, die König René ja aus eigener Anschauung wohl gekannt, und die er seinem eigenen Grabmal zum Vorbild bestimmt haben wird. Von den »Pleureurs« der burgundischen Gräber blieben dabei nur die drei Klagefrauen zu Füssen des Sarkophags übrig, allein auch sie sind — schon ihrer Grösse zufolge — viel selbständigere Elemente der Decoration als jene, und stehen offenbar den allegorischen Tugenden der italienischen Monumente viel näher, wozu sie sich später auch in der französischen Sculptur herauswachsen, wie z. B. die vier Tugenden an den Ecken des Grabmals Franz's v. Bretagne im Dom zu Nantes, dem berühmten Werke Michel Coulomb's beweisen. Uebrigens tragen auch andere Bildwerke, deren Entstehung durch König René veranlasst oder beeinflusst erscheint, die gleiche Mischung italienischer und burgundischer Elemente zur Schau: so der Altarvorsatz in S. Didier zu Avignon von Fr. Laurana (worin zwei Figuren es unentschieden lassen, welcher der beiden Schulen sie angehören) und der neuerdings auch demselben Meister zuerkannte Altar des hl. Lazarus in der Kirche de la Major zu Marseille.

Derselbe Band der Gazette archéologique bringt auch den Beitrag H. v. Tschudi's: »Le tombeau des ducs d'Orléans à Saint-Denis, dessen Inhalt die Leser des Repertoriums aus der Notiz Bd. VIII, S. 393 schon

kennen, — und aus der Feder Eug. Müntz's ausser der hier (Bd. IX, S. 371) auch schon besprochenen »Notice sur un plan inédit de Rome à la fin du XIVe siècle« den Beginn einer Artikelreihe: »Les fresques inédites du palais des Papes à Avignon et de la Chartreuse de Villeneuve«. Wegen des Zusammenhanges mit den folgenden im nächsten Bande zu erwartenden Beiträgen über das fragliche Thema behalten wir uns vor, auch auf diesen ersten bei Gelegenheit unseres Referats über den nächsten Jahrgang zurückzukommen.

In einer Folge von Mittheilungen, die schon im IX. Bande begonnen und nun in dem vorliegenden ihren Abschluss finden, publicirt R. de Lasteyrie unter dem Titel: »Quelques miniatures inédites de l'Hortus Deliciarum« einige bisher unveröffentlichte Miniaturen aus dem bei der Belagerung von Strassburg i. J. 1870 zu Grunde gegangenen Manuscript der Herrad von Landsberg. Sie sind den zahlreichen Copien — Nachbildungen in Farben sowohl als Pausen nach den Originalen — entnommen, die Graf Bastard für sein grosses Werk »Recueil des peintures et ornements des manuscrits« ausführen liess, dessen Herausgabe leider bald ins Stocken gerieth. Nach dem vor einigen Jahren erfolgten Tode Bastard's kamen diese Nachbildungen sammt den für den Text vorbereiteten handschriftlichen Aufzeichnungen desselben als Geschenk seiner Wittwe in die Nationalbibliothek zu Paris. Es ist die vollständigste Sammlung von Copien des Hortus deliciarum, die jetzt existirt und erhält ausserdem, dass sie mit grösster Treue und dem Aufwand der besten Mittel hergestellt ist, noch dadurch besondern Werth, dass viele Blätter darin enthalten sind, die sich in keiner der bisherigen Publicationen über das untergegangene Werk vorfinden. Ausser der eingehenden Beschreibung und Erklärung der reproducirten Tafeln — es sind darauf 8 der interessantesten unedirten Darstellungen enthalten — gibt Lasteyrie zum Schluss ein mit Hilfe der ausführlichen Aufzeichnungen und Excerpte Bastard's zusammengestelltes Verzeichniss sämmtlicher Miniaturen des Manuscripts sammt Angabe der eventuellen Reproductionen von einzelnen derselben in den Werken von Engelhardt, Straub, Viollet-le-Duc und Didron, sowie in den von den Malern Steinheil und P. Durand nach der Originalhandschrift gefertigten Durchzeichnungen.

Zum Schlusse sei noch unter den dem Gebiete der classischen Archäologie entnommenen Abhandlungen wenigstens flüchtig auf jene F. Ravaisson's: »L'Hercule Epitrapezios de Lysippe« hingewiesen. Gestützt auf die Daten antiker Schriftquellen und auf die Stilanalogien mit vorhandenen Nachbildungen von Werken des Lysippos und seiner Schule, sucht der Verfasser darin nachzuweisen, dass wir von der unter dem obigen Namen gefeierten Bronzestatuette, die Lysippus für die Tafel Alexanders d. Gr. gefertigt hatte, in einem aus dem Louvre in die Sammlungen der École des beaux-arts gelangten Gypsabguss eines verschollenen Originals, ferner in einer Marmorstatuette und einer Statue aus Kalkstein des brittischen Museums, endlich in zwei Torsi der Magazine des Louvre Nachbildungen besitzen. Ravaisson knüpft daran eine Analyse der Stileigenthümlichkeiten des Meisters, und bestimmt auf

Grund derselben eine Reihe von uns erhaltenen Sculpturen als Arbeiten desselben und seiner Schule, von denen einige (z. B. die bekannte Statue des Silen mit dem Bacchuskinde, der Marsyas des Louvre und der Uffizi, ein Merkur und der schöne Torso des tanzenden Satyrknaben im Louvre) bisher allerdings auf andere Meister zurückgeführt wurden. *C. v. Fabriczy.*

Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Herausgegeben durch eine im Auftrage Sr. königl. Hoheit des Grossherzogs zu diesem Zweck bestellte Commission. Inventarisirung und beschreibende Darstellung der Werke der Architektur, Plastik, Malerei und des Kunstgewerbes bis zum Schluss des XVIII. Jahrhunderts. A. Provinz Starkenburg. Kreis Offenbach. Von Dr. Georg Schäfer, Fürstl. Hohenzoll. Hofrath, ord. Professor der Kunstgeschichte an der Grossh. Technischen Hochschule zu Darmstadt u. s. f. Mit 71 Textillustrationen und 11 Tafeln in Lichtdruck ausgeführt unter Leitung von ord. Prof. E. Marx. Darmstadt 1887. Commissionsverlag von Arnold Bergstraesser. VI u. 276 S. gr. 8°.

Mit diesem Werke ist nun auch die Grossherzoglich Hessische Regierung in die Reihe derjenigen deutschen Staaten getreten, denen, nach dem Vorgange Preussens (Prov. Hessen) und Elsass-Lothringens die Inventarisirung ihrer Kunstdenkmäler als eine nicht mehr aufzuschiebende Pflicht erscheint. In der Absicht, später auf das Werk, sobald es abgeschlossen vorliegt, ausführlicher zurückzukommen, werde ich heute nur einen kurzen Bericht über die bis jetzt vorliegende erste Lieferung geben. Dieselbe umfasst, wie der Titel besagt, nur den Kreis Offenbach, als dessen kunstarchäologisch wichtigste Orte Dreieichenhain, Gross-Steinheim, Heusenstamm, Klein-Krotzenburg, Offenbach, Seligenstadt mit seiner berühmten Abteikirche, Wolfsgarten erscheinen. Von einer so bewährten Kraft, wie Hr. Hofrath Prof. Schäfer, welchem überhaupt wohl das Verdienst zukommt, diese hessische Kunsttopographie angeregt zu haben und der jedenfalls auch den Löwenantheil an ihrer Ausführung haben wird, liess sich von vornherein eine gediegene und zuverlässige Bearbeitung des Stoffes erwarten. Für Anlage und Einrichtuug des Werkes ist »Kunst und Alterthum in E.-L.« im Allgemeinen massgebend gewesen; die Herausgeber folgen letzterem Vorbilde namentlich in der von andern Statistikern abgelehnten, den Werth einer derartigen Publication indessen zweifellos erhöhenden Beigabe von Illustrationen. Dieselben sind hier theils in guten Lichtdrucken, theils, und vorwaltend, in Zinkhochätzungen ausgeführt, von denen mich allerdings manche durchaus nicht befriedigen. Es gibt jetzt vollkommenere Verfahren, als das hier angewendete, und schliesslich sollte man doch nicht ganz auf den Holzschnitt verzichten. Was den Text anlangt, so tritt uns, wie bemerkt, überall ein gründliches Wissen gepaart mit grösster Sorgfalt entgegen, doch wird mancher Leser die Darstellung weniger breit und weniger ausführlich wünschen. Ein Buch, welches wesentlich Nachschlagewerk ist, sollte sich äusserster Kürze und Knappheit befleissen. Die Beigabe zusammenfassender Charakteristiken für jeden Kreis halte ich für überflüssig und meist resultatlos. Grössere Sorgfalt möchte ich den Inschriften gewidmet wissen. Sie sollten, was nicht stets der Fall ist, auch schon im Satz von dem übrigen Druck verschieden sein; Uebersetzungen der Inschriften beizugeben ist in einem

wissenschaftlichen Werke ganz überflüssig und wird verwirrend, wenn wie z. B. S. 194 aus dem Text gar nicht hervorgeht, ob die Uebersetzung von dem Herausgeber beigegeben ist oder ob sie sich auf dem Original findet, wir es also mit einer Doppelinschrift zu thun haben. Was die Litteraturangaben betrifft, so erscheint es mir praktischer, sie jedem Artikel vorauszuschicken, statt sie am Schluss oder im Context zu geben; ich meine, bei derartigen Werken muss alles geschehen, um möglichste Uebersichtlichkeit zu gewähren und raschestes Nachschlagen zu ermöglichen.

Eine Bemerkung sei noch gestattet in Betreff des Titels: ‚Inventarisirung‘ bezeichnet eine Handlung, deren Resultat ein ‚Inventar‘ ist. Die Verwendung des erstern Ausdrucks zur Bezeichnung des letztern Begriffs entspricht also nicht den Gesetzen unserer Sprache.

Die typographische Ausstattung, aus der rühmlichst bekannten C. Wallau-schen Firma in Mainz hervorgegangen, ist glänzend und alles Lobes werth. In Summa kann man der Grossh. Regierung zu dieser Publication nur Glück wünschen: sie darf sich des Dankes der Kunstwissenschaft versichert halten.

F. X. Kraus.

Architektur.

Cornelius Gurlitt, Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Classicismus. Stuttgart 1886. Lief. I—VI.

Die gewöhnlichen Darstellungen der Geschichte der Baukunst gingen über die Periode, die von Palladio bis auf Schlüter reichte, und wiederum über die Zeit von Schlüter bis auf Schinkel in der Regel mit wenigen Worten hinweg; es wurde allenfalls noch Bernini's gedacht und die Geschmacklosigkeit des Barockstiles des Rococo kurz geschildert. Es ist ein grosses Verdienst von Gurlitt, eine wissenschaftliche Darstellung dieses bisher so wenig erforschten Gebietes unternommen zu haben. Dass seine Arbeit aus Mangel an Vorarbeiten hier und da Lücken aufweisen wird, das ist ja unzweifelhaft, aber hätte er warten sollen, bis alle diese Specialuntersuchungen abgeschlossen waren, dann wäre uns Allen noch lange Jahre ein so nothwendiges Werk vorenthalten worden. In den vorliegenden Lieferungen stellt der Verfasser die Entwicklung der italienischen Architektur seit Michelangelo und Palladio dar; für diesen Abschnitt fand er noch gute Vorarbeiten vor; schwieriger wird seine Arbeit werden, sobald er die Geschichte der deutschen Baukunst seit dem dreissigjährigen Kriege vorführen muss. Indessen wird auch diese Partie gewiss gut und tüchtig behandelt werden, da der Verfasser sich ernstlich bemüht hat, und wenn einzelne Theile nicht recht abgerundet erscheinen, wenn Lücken sich bemerklich machen, nun dann wird eben an diesen Stellen die Local-, die Specialforschung ihre Arbeit zu beginnen haben. Die Einzelheiten der zahllosen vom Verfasser geschilderten Momente, der Meisterbiographien wie der besprochenen Denkmäler zu prüfen, wird nur der vermögen, der ebenso gründlich wie Gurlitt den ganzen Stoff durchgearbeitet hat; aber wohl lassen sich die Einleitungen zu den einzelnen Epochen beurtheilen, und da kann

denselben nach des Referenten Ansicht das Lob nicht streitig gemacht werden: diese Abschnitte sind trefflich gelungen und in einer geschmackvollen und anziehenden Art geschrieben. Die Illustrationen bieten fast durchgehends neue Originalaufnahmen, sind gut gezeichnet und ebenso auch gut geschnitten, bilden also in der That eine werthvolle Bereicherung unseres Illustrationsmaterials.

Prag. *Schultz.*

Malerei.

Pittura italiana. Parte prima: Pittura italica primitiva, etrusca, italo-greca, romana, di Ercolano e di Pompei; pittura cristiana delle Catacombe, di Cimabue, di Giunta Pisano, di Guido da Siena, ecc. Parte seconda e terza: Pittura del Rinascimento, dei grandi Precursori del Rinascimento classico, del Rinascimento classico e delle scuole che ne derivarono; Pittura degenerata e moderna. Dell' architetto Alfredo Melani, Prof. nella Scuola superiore d'arte applicata all' industria in Milano. Ulrico Hoepli, editore-libraio. Milano, Napoli, Pisa 1885 e 1886. Manuali Hoepli. Serie artistica 5, 6, 7. Prezzo: lire 6. Vol. 1 con 38 tavole (di cui una in cromolitografia) e 9 figure intercalate nel testo. Pagine XXII—164. Vol. 2 con 64 tavole e 2 figure intercalate nel testo. Pagine XXVI—203.

Im Grossen und Ganzen, kann man wohl behaupten, gilt das, was von Melani's Manuel der Geschichte der italienischen Plastik gesagt wurde [1]), auch von seinem Handbuch der italienischen Malerei. Beide Werke verfolgen den gleichen Zweck, beiden liegt ein und derselbe Plan zu Grunde, sowohl für die Anlage, als für die Ausführung; in dem einen wie in dem andern Buche begegnen wir den nämlichen Licht- und Schattenseiten. Was die Eintheilung des Stoffes betrifft, so ist dieselbe in den vier ersten Capiteln hier und dort die gleiche; ein fünftes Capitel, welches die antike römische Kunst abschliesst, beschäftigt sich mit Pompeji und Herculanum. Die Periode der christlichen Kunst eröffnet der Verfasser mit zwei, noch dem ersten Bande angehängten Abschnitten über die Katakomben, die frühchristlichen Miniaturen und Mosaiken, sowie die vor Giotto fallenden Meister, um im zweiten Bande sich ausschliesslich mit der classischen Zeit der italienischen Malerei zu befassen. Zunächst wird dem Leser Giotto und seine Schule sammt den Sienesen, Orcagna und Fiesole, vorgeführt, sodann spricht der Autor von den grossen Vorläufern der toscanischen, umbrischen wie der venetianischen, lombardischen und bolognesischen Kunst, in Capitel 3 beschäftigt er sich, um nur die hervorragendsten Maler zu nennen, mit Leonardo, Raffael, Michelangelo, Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Tizian, Giorgione, Correggio, Gaudenzio Ferrari, Andrea Sabbatini und in Capitel 4 mit den Caracci, Pietro da Cortona und Luca Giordano. Ein Schlusscapitel umfasst noch kurz die Werke der modernen italienischen Malerei, die uns allerdings ziemlich fern stehen.

Zu Band 1 nur wenige Bemerkungen. Seite 2 tritt Melani für den Synchronismus der Künste ein, an den zu glauben mir unmöglich ist. Dass die bildende und die redende Kunst gleichzeitig entstanden, kann ich allenfalls

[1]) Cf. Repertorium. X. Bd. S. 91—92.

noch zugeben; denn erstere entspringt aus dem Raume, letztere aus der Zeit, und Raum und Zeit sind so alt wie die Welt, aber die verschiedenen redenden und bildenden Künste sind sicher auch von verschiedenem Alter. Da ist der chronologische Gang ein Gang vom Allgemeinen auf das Individuelle und ergiebt nach unumstösslichen Gesetzen der Logik für die bildenden Künste die Reihenfolge: Architektur, Sculptur, Malerei. Schon die Kleinkünste sprechen ja gegen den Synchronismus. Zuerst suchte der Mensch, wie wir bereits in der Genesis lesen, seine Blösse zu decken, dann bildete er aus Stein Gefässe und Werkzeuge, hierauf zimmerte er ein Dach zum Schutze gegen die atmosphärischen Einflüsse und schliesslich, als die Culturstufe eine höhere geworden, schmiedete er Waffen, um sich seiner Haut zu wehren. So ergiebt sich also auch hier eine bestimmte Reihenfolge, und sind die Kleinkünste mit Semper einzutheilen in Textilkunst, Keramik, Tektonik und Metallotechnik. Im Uebrigen ist nicht viel hinzuzufügen. Aus der Vorrede erhellt, dass Melani etwas zu optimistisch von Vasari denkt, auch in seiner Behauptung, es bediene sich Niemand mehr der enkaustischen Malerei (vgl. S. 10), geht er zu weit; bekanntlich hat Rottmann einige seiner griechischen Landschaften in der neuen Pinakothek zu München enkaustisch gemalt. An Tafel 29 hätte der Einfluss der Antike auf die frühchristliche Kunst nachgewiesen werden können, dieser gute Hirte aus der Katakombe der hl. Agnes ist ein Widdertragender Hermes, wie er sich z. B. in Wiltonhouse und Athen vorfindet [2]); die auf Seite 133 wiedergegebene Inschrift aus Sta. Costanza endlich: (Do)minus (Pa)cem Dat, liest Richter wohl besser: (Do)minus (Le)gem Dat [3]).

Der Schwerpunkt des Werkes liegt in Band 2, der deutlich die Einwirkung Lermolieff's erkennen lässt und von gesunden künstlerischen Ansichten zeugt. Im Wesentlichen wird sich Jeder mit den Ausführungen Melani's einverstanden erklären können, allfällige kritische Bemerkungen betreffen Meinungsverschiedenheiten oder Detailfragen. Nur sehr bedingt lasse ich den günstigen Einfluss Dante's auf die Entwicklung der bildenden Künste gelten, denn der allegorische Kram auf den Bildern der Keuschheit, des Gehorsams und der Armuth in der Unterkirche von S. Francesco, die übrigens während des zweiten Aufenthaltes Giotto's in Assisi entstanden, war für die Kunst kein Gewinn. Zu Giotto's Navicella in der Vorhalle von S. Pietro hat der Meister doch wohl nur den Carton geliefert; dass sein Fragment im Lateran die Verkündigung des Jubiläums von 1300 darstellt, hätte gesagt werden dürfen. Mit Bezug auf Orcagna sei bemerkt, dass, während der Triumph des Todes im Campo Santo zu Pisa ihm neuerdings von Einigen wieder zugeschrieben wird, er an der Loggia dei Lanzi keinerlei Antheil hat. Hinsichtlich Fiesole's muss die schiefe Charakteristik hervorgehoben werden. Melani, an einen Satz von Mantz — nicht Müntz, wie S. 25 gedruckt steht — anknüpfend, bezieht das Wort »Miniatur«, welches der Franzose, nicht mit Unrecht, auf die Krönung der Jungfrau im Louvre anwendet, auf das Gesammt-

---

[2]) Cf. Seemann's kunsthist. Bilderbogen. Nr. 17, 6; Nr. 18, 1.

[3]) Vgl. Beibl. zur Zeitschrift f. bild. Kunst von 1878, S. 144—145.

werk des Beato Angelico und übersieht ganz, dass zwischen den Tafelbildern und Fresken des Mönchs von S. Marco ein gewaltiger Unterschied ist. Erstere zeigen eine liebevolle Behandlung des Detail, letztere dagegen die gewöhnliche breite Pinselführung der Quattrocentisten.

Capitel 2. Da, wo der Autor von Masaccio, der, beiläufig gesagt, in Rom auch in S. Clemente malte, und seinem Einfluss auf Raffael spricht, hätte er diesen an einem bestimmten Beispiele erläutern können. Müntz weist in seiner Raffaelbiographie (2. Aufl., S. 161) nach, dass die Vertreibung aus dem Paradiese in den Loggien des Vaticans fast wörtlich mit der Composition Masaccio's in der Brancacci-Capelle übereinstimmt. Seite 49 fehlt in der Reihe der Künstler, die vor Michelangelo in der Sixtinischen Capelle malten, der bedeutendste derselben, Signorelli, S. 72 hätte auf die abweichende Meinung Morelli's, der das Bild in der Brera von Zenale (Nr. 84 im Katalog von 1877) dem Bernardino dei Conti zuschreibt, wenigstens hingewiesen werden dürfen. Was Mantegna betrifft, so steht jetzt fest, dass er nicht von Padua, sondern ursprünglich von Vicenza stammt [4]). Ob seinem Lehrer das Epitheton »geschickt« zukommt, ist mindestens zweifelhaft, ich meinerseits theile den Standpunkt Portheim's, der in einem letztens erschienenen Artikel über »Mantegna als Kupferstecher« [5]) Squarcione einen Unternehmer nennt. Die Art eines Malers, von dem wir bloss zwei Werke besitzen, die sich noch dazu widersprechen, bleibt uns durchaus fremd. Den Stil Squarcione's einer Analyse unterwerfen, heisst ein Kartenhaus bauen, von Squarcionesken Künstlern reden, wie Crowe und Cavalcaselle es thun, ist nicht am Platz. Schliesslich zu Capitel 2 noch die Correctur, dass das Altarbild in Treviso von Zenale und Buttinone kein Diptychon, sondern ein Polyptychon in zehn Abtheilungen ist.

Bei Capitel 3 angelangt, möchte ich mich mit Melani über Leonardo und Luini auseinandersetzen. Er zählt Letzteren zu den Meistern (cf. S. 76), die schon vor der Ankunft da Vinci's in Mailand dort als Maler thätig gewesen und behauptet (S. 95), dass Luini 1484 bereits ein Alter von über 30 Jahren gehabt habe. Danach fiele seine Geburt etwa um 1454, und wäre er im Jahre 1529, als er das Passionsbild in Lugano vollendete, ungefähr 75 Jahre alt gewesen. Nun versuchte ich seiner Zeit in einem Aufsatze der Zeitschrift für bildende Kunst [6]) nachzuweisen, dass Luini's Züge in Saronno, uns nicht in dem Greise zur äussersten Rechten auf dem Bilde »Christus unter den Schriftgelehrten«, sondern auf der »Anbetung der Magier« in einem Manne rechts im Mittelgrunde entgegentreten, der einen langen, malerische Falten werfenden Mantel trägt und das Haupt mit einer reich gestickten Kappe bedeckt hat. Derselbe wird ungefähr im 45. Jahre stehen; Luini's Geburt fällt folglich, da die Fresken in Saronno 1525 datirt sind, vorausgesetzt immerhin, dass meine Deduction richtig, etwa um 1480. Leonardo siedelte 1482 nach Mailand über, Luini war damals also noch ein Kind, keinesfalls

---

[4]) Siehe die Notiz von C. v. F. im Repertorium, Bd. IX, S. 500—501.

[5]) Vgl. Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen von 1886, Bd. 7, S. 214—215.

[6]) Bd. 14, Jahrg. 1879, Heft 5, S. 146—148.

aber ein ausübender Meister. Nicht 1484, sondern 1482 setze ich die Uebersiedelung Leonardo's, weil der anonyme Biograph der Malabecchiana erzählt, er sei, als er von den Sforza berufen wurde, 30 Jahre alt gewesen und kein triftiger Grund vorliegt, an dem Zeugnisse des anonymen Gewährsmannes, dem Richter auch in seinen Leonardostudien (Zeitschr. für bild. Kunst, Februar 1880, S. 147) beistimmte, zu zweifeln. Ein Jahr später freilich gab Richter (Zeitschr. f. bild. Kunst, v. Febr. 1881, S. 139), sich an ein Argument Lermolieff's anlehnend, der Ansicht Ausdruck, dass Leonardo nicht vor 1485 nach Mailand gekommen sei, offenbar um Zeit zu gewinnen für die orientalische Reise des Künstlers, die mir immer weniger glaubwürdig vorkommt.

Weiter ist nichts mehr beizufügen. Dass die Parzen in der Galerie Pitti nicht von Michelangelo, sondern wahrscheinlich von Rosso Fiorentino herrühren, und aus den Werken des Gaudenzio Ferrari kaum der Beweis erbracht werden kann, dass dieser einmal in Rom gewesen ist, wurde bereits früher im Repertorium bemerkt. Wenn ich zum Schluss noch einen Wunsch aussprechen darf, so ist es der, dass Melani, welcher solide kunstgeschichtliche Kenntnisse besitzt und auch als technisch gebildeter, ausübender Künstler berufen scheint, dem Laien gegenüber Vermittler zu sein, in einer zweiten Auflage seines Buches weniger Nebensächliches bringen und mehr Gewicht auf die Hauptsachen legen möge. Zu Vielerlei verwirrt das Auge und schwächt das Gedächtniss; es gelte auch hier der weise Spruch: »Non multa, sed multum!«

Carl Brun.

Les Artistes célèbres. — François Boucher par André Michel. Ouvrage accompagné de 44 Gravures. Paris 1886, Librairie de l'Art: J. Rouam, éditeur. 29 cité d'Antin. Gr. in 8⁰, 144 p. Prix: 5 fr.

Schon zu Lebzeiten Boucher's ist die Polemik gegen seine Kunstrichtung thätig gewesen. Der Mittelpunkt, von welchem sie ausging, war ein Kreis von Philosophen, die alle, mehr oder weniger bewusst, in dem lebenslustigen Maler der Grazien das frivole Zeitalter Ludwig's XV. trafen. Was Männer wie Diderot, Grimm und Raynal gegen Boucher geschrieben, hat er noch mit eigenen Augen lesen können. Als dann beim Ausbruch der Revolution, durch die classische Tendenz David's, Boucher vollends in Misscredit fiel, war er längst gestorben; die Hochfluth der reactionären Bewegung, gegen die selbst David mit dem Worte »N'est pas Boucher qui veut« vergebens ankämpfte, erreichte ihn nicht mehr. Erst nach einem Jahrhundert, als man anfing, die Dinge vom historischen Standpunkte aus zu betrachten, wurde man Boucher wieder gerechter und sah in dem »premier peintre du roi«, der auch in Deutschland seine grossen Fürsprecher hatte — Goethe nennt ihn einen wahrhaft geborenen Künstler [1]) — den charakteristischen Vertreter seiner Zeit. Nun setzten Edmond und Jules de Goncourt die Feder an und gaben in ihrer »Art au XVIII[e] siècle« eine grundlegende Biographie des Meisters.

[1]) Vgl. Wahrheit und Dichtung, Th. IV, Buch 20. Ausserdem spricht Goethe von Boucher in einem zu Frankfurt geschriebenen Gedichte an die Oeser in Leipzig vom 6. Nov. 1768 und in seinem 1810—1811 entstandenen »Philipp Hackert«.

Nach der Monographie der Gebrüder Goncourt und dem Leben Boucher's von Paul Mantz, sollte man denken, hielte es schwer, über den einst so populären Rococomaler noch Neues beizubringen; dennoch ist dies André Michel gelungen. Seine Studie, welche mit Donatello, Fortuny, Palissy, Callot, Rembrandt und Prud'hon den siebenten Band der Artistes célèbres bildet, bietet uns eine Fülle von bisher vernachlässigten biographischen Details und eine nicht geringe Anzahl neuer Actenstücke, die der Autor den nationalen Archiven verdankt. Sein Buch ist in sieben Capitel eingetheilt und giebt zum Schluss ein genaues Verzeichniss der im Texte citirten Werke Boucher's sowie der Illustrationen; eine kurze bibliographische Notiz stellt die Quellen zusammen, aus denen der Verfasser geschöpft hat. Boucher wurde am 29. September 1703 in Paris geboren und starb daselbst am 30. Mai 1770. Die Anfangsgründe lernte er bei seinem Vater, der ebenfalls Maler war; von ihm kam er zu Lemoyne und Caro in die Lehre. Im Alter von 20 Jahren gewann er den ersten Preis an der Akademie und 1727 trat er seine italienische Reise an, die ihn aber geistig nicht gerade sehr förderte. Raffael und Michelangelo liessen ihn kalt; mit mehr Vergnügen scheint er vor Tiepolo, Albani, Lanfranco und Pietro da Cortona verweilt zu haben. Wieder in Frankreich, verheirathete er sich am 21. April 1733 mit Marie Jeanne Buseau, die als vielgerühmte Schönheit ihm oft Modell gestanden und nach den Werken ihres Mannes selbst Einiges radirt hat. Schnell machte Boucher sich einen Namen. Er war nun Akademiker, hatte vollauf für den Hof, die Gobelinfabrik von Beauvais, für die Buchhändler zu thun, und nahm fleissig Theil an den akademischen Wettkämpfen und den Ausstellungen im Salon. Er versuchte sich in allen möglichen und unmöglichen Genres, illustrirte die Classiker seiner Heimath und fremder Idiome, z. B. Molière, Corneille, Boccaccio, malte Landschaften und biblische Historien, behandelte mit Vorliebe mythologische Gegenstände, portraitirte die Berühmtheiten des damaligen Frankreichs und lieferte zahlreiche Sittenbilder aus dem Pariser Leben des vorigen Jahrhunderts. Er scheute sich selbst nicht, seinen Pinsel zu entweihen, indem er die obscönsten Themata für das berüchtigte Cabinet secret der Madame de Pompadour variirte, die den Künstler bekanntlich bis zu ihrem Tode lebhaft begünstigte. Sie war selbst nicht ohne künstlerische Anlagen und hat gelegentlich nach Boucher gestochen, Michel giebt Seite 65 eine Probe ihres Talentes, eine Scene aus dem 5. Acte der Rodogune. Am begehrtesten waren die Pastoralen des Meisters, die er in grosser Menge anfertigte, heute noch geschätzt sind seine Thierstudien in der Sammlung des Barons de Girardot. Frühzeitig wurde Boucher reichliche Anerkennung zu Theil. Schon am 15. April 1742 ward ihm vom König eine jährliche Pension von 400 Livres zugesprochen. Das Atelier im Louvre, nach dem alle damaligen Maler sehnlichst trachteten, konnte er allerdings erst im September 1752, nach dem am 14. Juni erfolgten Tode von Charles Antoine Coypel, beziehen. Mit diesem Sitz war auch eine Pension von 3200 Livres verbunden, von der aber bereits Coypel, so schlecht wirthschaftete man unter Ludwig XV. mit den Finanzen des Landes, nur ein Zehntel erhalten hatte. Schnell, wie der Meister emporgestiegen war, sank

sein Ansehen wieder, die letzte Periode seines Lebens ist nicht die erfreulichste gewesen. Das Uebermaass seiner Werke beweist, dass es ihm hauptsächlich um den materiellen Gewinn zu thun war, den er zwar, es muss zu seiner Ehre gesagt werden, zum grösseren Theil in Antiquitäten umsetzte. Als Boucher starb, ergab die Auction seiner hinterlassenen Schätze allein 118,417 Livres.

Kritische Aussetzungen sind dem Verfasser kaum zu machen. Seite für Seite sieht man, wie er seinen Stoff, dem er volle Gerechtigkeit widerfahren lässt, gründlich beherrscht, und wohlthuend berührt es, dass er nicht, gleich anderen Specialisten, in Uebertreibungen verfällt. Auf einen Druckfehler, über den Mancher hinweglesen wird, möchte ich hinweisen. Die Seite 82 citirten Verse Piron's sind nicht, wie in der letzten Zeile steht, an den Onkel der Pompadour, Lenormant de Tournehem, sondern an den damaligen Majordomus des königlichen Hauses, M. de Tournéant, gerichtet. Schliesslich sei dem Wunsche Ausdruck gegeben, dass in einer zweiten Auflage des Buches das zahlreiche photographische Material Braun's in Dornach, aus dem Louvre, der Albertina in Wien, dem brittischen Museum etc. etc. berücksichtigt werde; es ist für den Leser von unzweifelhaftem Werthe, mit den Bildern jedesmal auch die betreffenden Nummern der Photographien, falls solche vorhanden sind, kennen zu lernen.

Anton Springer sagt in einer Geist sprühenden Studie über den Rococostil [2]), dass er Boucher nicht als den ersten und grössten Repräsentanten der Rococomaler betrachtet wissen will. »Boucher kündigt bereits, so paradox es auch klingen mag, vom Verfalle einer von Haus aus gesunkenen Kunst zu reden, den Verfall des Rococostiles an. Eine hässliche, greisenhafte Phantasie tritt uns in seinen Bildern entgegen, die wir aber keineswegs mit dem Rococostile schlechthin gleichsetzen dürfen.« Dies Greisenhafte war der getreue Ausdruck der damaligen Zeit. In den 1824 hingeworfenen »Idées au hasard« von Victor Hugo [3]) heisst es: »Sous Louis XV. tous les germes ont porté leurs fruits. Les arts selon Aristote tombent de décrépitude avec la monarchie selon Richelieu. Dans ce siècle de turpitudes, les arts ne sont qu'une turpitude de plus. Architecture, sculpture, peinture, poésie, musique, tout à bien peu d'exceptions près, montre les mêmes difformités. Les vers de (Claude Joseph) Dorat naissent pour les bergères de Boucher.« Die Gesellschaft war verlogen, wollüstig und grausam, und die Kunst, welche sie in ihren Dienst zwängte, musste zu Grunde gehen. Mit sintfluthlicher Gewalt schlugen die Wellen der Revolution über ihr zusammen. *Carl Brun.*

---

[2]) Vgl. Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 2. Aufl. Bonn 1886. Bd. 2, S. 249—250.

[3]) Oeuvres complètes. Édition ne varietur. Littérature et philosophie mêlées. Pag. 289.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Drei neue Meisterwerke der graphischen Künste.

Guido Reni gehört der Zeit an, da die Kunst von ihrer classischen Höhe immer mehr dem Niedergange zueilte. Nicht ohne angebornes Talent, war der Künstler doch in der Composition, dem Ausdruck, dem Colorit von der Richtung seiner Zeit beeinflusst. Einzelne seiner Werke erheben sich aber dennoch über das gewöhnliche Niveau der Schule der Eklektiker. Namentlich ist hier sein Kindermord in Bologna und in erster Reihe die Aurora oder der Triumph des Helios im Palast Rospigliosi hervorzuheben. Sein Nebenbuhler Fr. Barbieri, genannt Guercino, hatte denselben Vorwurf im Palast Ludovisi gemalt; dessen Wandbild ist farbenreicher, bewegter, als das G. Reni's, aber die Grazie des letzteren erreicht es nicht. Barbieri's Gemälde wurde darum weniger von Stechern zur Nachbildung gewählt — G. Volpato's Stich wäre hier allein als Kunstwerk zu erwähnen — während das reizende Deckenbild G. Reni's viele grosse Meister des Grabstichels anzog und zum Uebertragen auf die Kupferplatte reizte. Wir nennen nur die Stiche eines R. Morghen, P. Fontana, F. Rainaldi. Vor Kurzem hat Joh. Burger (geb. 1829) einen Stich der Aurora vollendet, der nicht allein zu seinen, sondern überhaupt zu den Hauptwerken des modernen Kupferstichs gerechnet werden muss. Der Künstler hat sich bereits durch mehrere Stiche nach classischen Gemälden einen ehrenvollen Ruf erworben; wir nennen nur seine Seggiola nach Raphael, seine Flora nach Tizian, seine Violante nach Palma vecchio. Der Künstler beherrscht eine glänzende Technik, ist sicher in der Zeichnung und hascht nicht nach Effect. Der erste Eindruck, den seine Aurora macht, ist der einer tiefen Bewunderung der Harmonie, die über die figurenreiche Composition ausgegossen ist. Was aber die Einzelheiten anbetrifft, so offenbart sich überall Fleiss und Liebe für jeden Kopf, jede Figur, jede, auch die geringste Nebensache. Der grosse Stich (Stichgrösse 41 zu 100 cm) macht den Eindruck, als ob er, ohne Mühe und Arbeit, nur so hingezaubert worden wäre. Des Künstlers Hand verbirgt sich vor unserem Auge und nur das vollendete Meisterstück spricht zu uns und wir vernehmen in dieser Sprache auch den Ruhm des Meisters, der es geschaffen hat. Wer gönnte dem Kunstwerk nicht einen Ehrenplatz an der Wand seines besten Gemaches?

Ein zweites Kunstblatt, das wir hier ehrend erwähnen wollen, ist eine Radirung von W. Wörnle, der im verflossenen Jahre die merkwürdige Composition von Gabr. Max — das Veronicatuch mit dem Antlitz Christi — so trefflich radirt hatte und auch diesmal wieder uns desselben Meisters Gemälde »Es ist vollbracht« mit kunstvoller Nadel interpretirt. Das Gemälde, das auch die Jubiläumsausstellung in Berlin zierte, erinnert in seiner Farbe, Modellirung und Stimmung an ältere spanische Meister. Wörnle hat seine Vorlage vollständig nachempfunden und treu alle ihre Vorzüge wiedergegeben. Man kann sagen, dass er mit der Nadel gemalt hat, so vollkommen deckt sich die Stimmung des Stiches mit jener des Gemäldes. Bei einer Stichgrösse von $56\frac{1}{2}$ zu $40\frac{1}{2}$ cm. ist die Aetzung und Zusammenstimmung keine leichte

Aufgabe. Sie ist aber vom Meister glänzend gelöst, gewiss auch zur vollen Zufriedenheit des Malers.

Schliesslich sei noch eines dritten Blattes erwähnt, das in gemischter Manier (vorgeätzt und dann mit dem Grabstichel vollendet) uns eine bescheidene aber sehr ansprechende Composition F. von Defregger's vorführt. »Im Wittwenschleier« ist der Titel des Blattes, dessen Original sich im städtischen Museum zu Königsberg befindet, und Prof. R. Trossin, der 35 Jahre als Lehrer in Königsberg wirkte, jetzt aber nach Berlin übersiedelt ist, hat den Stich soeben vollendet. Was uns den jugendlichen Frauenkopf so anziehend macht, ist die wunderbare Mischung angeborener Heiterkeit und der augenblicklichen Trauer, ein Regen bei Sonnenschein. Zu bewundern ist, dass der Stecher diesen Charakter festzuhalten verstand und mit dem spröden Werkzeug des Grabstichels eine so harmonische Wirkung erzielte. *J. E. W.*

Kunstindustrie.

Fantaisies décoratives par **Habert-Dys**, 1—7 livraison, 28 planches. Librairie de l'Art. J. Rouam. Paris 1886. (Berechnet auf 12 Lieferungen; die Lieferung 6 Fr., 12 Lieferungen 60 Fr.)

In der Ankündigung der Verlagshandlung lesen wir: »Die meisten der ornamentalen Vorbilder in den neueren Werken sind den Erzeugnissen früherer Jahrhunderte entnommen. Fast alle neueren Versuche auf dem Gebiete der Decoration haben, um es mit seinem wahren Namen zu bezeichnen, mit einem Pasticcio geendet, indem man ohne etwas hinzuzufügen die Erfindungen der alten Meister decorativer Kunst wiedergab, und doch ertönt der Ruf nach Neuem einhellig aus all' den Kreisen, die sich mit dem Kunstgewerbe beschäftigen. Herr Habert-Dys, indem er sich von veralteten Formeln lossagte, hat zur Führerin die vornehmste aller Lehrmeisterinnen genommen: »Die Natur« u. s. w.

Neu kann eine Leistung der decorativen Kunst sein entweder durch den Inhalt oder durch die Form. Untersuchen wir die uns vorliegenden 7 Lieferungen daraufhin, so finden wir als wirklich neues decoratives Motiv die Verwendung der sogenannten Jerichorose. Nach Seite der Form hin absolut Neues zu schaffen, dünkt uns unmöglich. Wir kommen, so lange wir innerhalb der abendländischen Ueberlieferungen bleiben, über die Gesetze der Symmetrie und der proportionalen Eurhythmie nicht hinaus und gelangen ausserhalb dieser Ueberlieferungen zunächst auf den zur Zeit beliebten »Japonisme«, dem bekanntlich Neuheit nicht nachgesagt werden kann.

Sehen wir nun von einer Gegenüberstellung der buchhändlerischen Ankündigung und der »Fantaisies« von Habert-Dys ab, worauf der Künstler ein Recht hat, so wäre es ungerecht nicht anzuerkennen, dass sich in Habert-Dys ein wirkliches decoratives Talent, geistreich, wenn auch oft capriciös, vielseitig, elegant, coloristisch veranlagt findet. Aber im Hinblick darauf, dass ganze Reiche der Natur für die decorative Kunst noch gewonnen werden können, hat der Eroberungszug des Künstlers doch eigentlich recht wenig Beute er-

geben. Wenn es ferner eine Hauptsache für den Künstler ist, die Bestimmung des bearbeiteten Gegenstandes in den bildnerischen Beziehungen und Ausschmückungen erkennen zu lassen, so müssen wir bekennen, dass uns Habert-Dys auf dieses erste der decorativen Gebote wenig Gewicht zu legen scheint. Es ist ja wahr, dass uns das Trefftalent der alten und der Naturvölker in all' dem Ueberfluss von neuen Materialien und Techniken verloren gegangen ist; umsomehr bedarf es einer so zu sagen verstandesmässigen Rückkehr in den Stand der Unschuld, bedarf es der strengen Selbstzucht und des Raisonnements, um das zu finden, was sich aus der Natur des Gegenstandes von selbst ergeben sollte. Ein Beispiel: Habert-Dys gibt uns Zeichnungen von »Écrans«, jenen zierlichen Feuerschirmen, die halb Spielzeug, halb Schutzwaffe uns gegen die strahlende Wärme des lodernden Kamins in die Hände gegeben werden. Welch' dankbare Aufgabe für die decorative Kunst! Es liegt nahe hier solche Emblemata anzubringen, welche sich auf den Schutz gegen das Feuer, auf seine wärmenden und reinigenden Wirkungen hindeuten. Wir finden an den Feuerschirmen der »Fantaisies« wackelnde Enten, die einem Weiher zuwandeln, eine Katze, die sich den Sonnenuntergang, und eine Kuh, die sich den Mondaufgang beschaut.

Wäre es hier nicht stylgerechter, für den Fall, dass man den Phönix, der aus den Flammen emporsteigt, als veraltetes Motiv verabscheut, etwa den Salamander zu wählen, der unbeschädigt über die glühenden Kohlen wandelt, oder einen humoristischen Kampf eines nackten Kindes, das mit seinem Schild die Strahlenpfeile auffängt, welche Kobolde aus den Ecken des Kamins ruhelos entsenden, oder die in der Flamme auf- und abzuckenden Bänder des in weissen, rothen und blauen Lichtern erglänzenden Asbestes.

Und vor Allem weg mit dem »Japonisme«, dem von den Mustern der 28 Tafeln ein starkes Drittel angehört. Wenn wir uns von den wirklichen Japanesen gefallen lassen müssen, Blumen und Vögel und Fische durch die Einbiegung eines Tellers entzwei knicken zu lassen, so sind wir doch nicht verpflichtet, diese exotischen Manieren nachzuahmen. Zudem sind für die Japanesen wahrscheinlich die üblichen durchlaufenden Streifen, schwarzen Sonnen, fliegenden Chimären noch wirkliche Symbole, während sie für uns nichts sind als auswendig gelernte Phrasen, welche wir doch niemals mit dem richtigen Accent werden aussprechen lernen. Und in wie hohem Grade macht sich der Zeichner abhängig von den japanischen Vorbildern, wie wenig gelingt es ihm Neues zu bringen! Ja, wir finden selbst eine Reihe einfacher Uebertragungen bekannter Muster in dem flotten Pariser-Dessinateur-Styl. Man vergleiche z. B. Pl. II. 5 »Vol d'oiseaux« mit Audsley-Bowes, Keramic Art of Japan Pl. K. 4 und Pl. II. 7. »Poissons« mit Pl. K. 9. 11. 12 des angeführten Buches von 1875. Es gilt hiefür das goldene Wort Bruno Buchers: »Wir möchten originell sein und bringen doch höchstens irgend eine alte Mode als neue wieder auf's Tapet, während der Weg zur Originalität uns deutlich vorgezeichnet ist: »unbefangenes Studium der Natur«. Charakteristisch ist, dass Habert-Dys in all' denjenigen Ornamenten am glücklichsten ist, in denen am meisten »Altes« sich findet, dort wo er eine uralte

Melodie mit dem Zauber moderner Instrumentation umkleidet (IV. 15, V. 18, VII. 25), oder wo er in strenger strophischer Gliederung den Humor zu Worte kommen lässt. (II. 6.) *A. Schricker.*

Notizen.

[Repliken des Johannesreliefs von Donatello.] Die an werthvollen Bronzewerken reiche Sammlung des Herrn Fabrikbesitzers A. Riedinger in Augsburg bewahrt eine Bronzereplik der Reliefbüste des Giovannino aus Pietra serena, welche sich im Nationalmuseum in Florenz befindet, und obwohl weder urkundlich beglaubigt noch bezeichnet, doch allgemein als eine Arbeit Donatello's gilt. Das Riedinger'sche Relief stimmt so vollkommen mit dem florentiner Original überein, — die geringen Unterschiede in den Dimensionen des letzteren ($50\,^1/_2$ Cent. Höhe auf 25 Cent. Breite) gegen jene des ersteren ($49\,^1/_2$ auf 24,2 Cent.) dürften ihren Grund in dem Schwinden des Gusses und in einem etwaigen Abarbeiten des Rahmens haben, der das Relief umschliesst — dass es als ein Guss aus einer über jenem hergestellten Form betrachtet werden muss. Erworben wurde es 1883 in Corfu von einem Antiquar, der es aus Italien mitgebracht hatte, jedoch weder von seiner Provenienz weitere Auskunft geben konnte, noch auch Kenntniss von dem florentinischen Original und dessen Kunstwerth besass. Deuten schon diese Umstände darauf, dass man es nicht mit einer modernen Fälschung zu thun hat, so wird durch den Stil der Arbeit, die Technik des Gusses und die Beschaffenheit der Patina eine Befürchtung dieser Art völlig ausgeschlossen. In dieser Hinsicht äussern sich bewährte Kenner, die Gelegenheit hatten, das Augsburger Relief eingehend zu prüfen, in völlig übereinstimmender Weise. Dompräbendat Schneider in Mainz, der bei dessen Erwerbung in Corfu zugegen war, erachtet »die Qualität des Gusses, die Farbe und weiche Beschaffenheit der Vorder- und Innenseite, die frei ist von allen Schärfen und Rauhheiten neuer Güsse,« für ebensoviele Kennzeichen seiner Authentizität. Auch Professor Semper »hält es für einen alten Guss aus der Zeit des Künstlers; die scharfen Kanten z. B. an den Nasenflügeln, die Ciselirung des Haares, die Art, wie das hintere, dem Beschauer unsichtbare Nasenloch auch ausgebohrt ist, um richtige Licht- und Schattenwirkung zu erzielen, spricht entschieden für Donatello's Zeit«. — Der Rahmen trägt in der untern Ecke rechts, u. z. nicht erhaben, also mit dem Guss hergestellt, sondern gleichzeitig mit der Ciselirung des Werkes oder nach deren Vollendung eingravirt, die folgende Bezeichnung:

Do Co

über deren Deutung oder sonstiges Vorkommen weder die eben angeführten Forscher noch auch andere Kenner der Renaissancesculptur Auskunft zu geben

vermögen. Doch findet sich nach Mittheilungen des Herrn Dompräbendat Schneider eine im Wesentlichen übereinstimmende Bezeichnung auf einer zweiten Replik desselben Werkes in der Sammlung des Herrn G. E. May zu Frankfurt a. M. (das Monogramm steht hier auf der entgegengesetzten Seite und zeigt andere Anordnung), welche Dr. Schneider auch für gleichzeitig erklärt. Ein drittes Exemplar der Wiederholung soll sich, demselben Gewährsmann zufolge, im Besitze des deutschen Kronprinzen befinden. Interessant wäre es, von Fachgenossen, denen dies letztere zugänglich ist, Mittheilung darüber zu empfangen, ob es etwa auch eine gleiche oder ähnliche Bezeichnung trägt? — Ueberhaupt möchten wir die Deutung dieser letzteren, sowie die Aufmerksamkeit auf ihr sonstiges etwaiges Vorkommen hiedurch in Fachkreisen angeregt haben.

[Ein Werk des paduanischen Goldschmiedes Francesco da Santa Agata] hat unlängst E. Bonnaffé (Gaz. d. b. a. 1886, II, p. 202) in der aus Buchs geschnitzten Herculesstatuette agnoscirt, welche sich einst in der Sammlung Debruge-Duménil befand und durch die Cabinete Carrand und Niewerkerke vor einigen Jahren ihren Weg zwischen die Kunstschätze Sir Richard Wallace's in Hertford-House zu London gefunden hat. Der völlig nackte Heros fasst die auf seiner rechten Achsel ruhende Keule mit beiden Händen. Der drohende Blick des erhobenen Hauptes, der im Vorwärtsschreiten leicht auf dem rechten Bein ruhende schlanke Körper, dessen Muskeln straff gespannt sind, verräth dem Beschauer, dass er bereit ist, jene im nächsten Augenblicke auf sein Opfer hinabsausen zu lassen. Die Figur misst 27 Cent.; die Seitenflächen ihrer geschweift-dreieckigen Basis tragen die Bezeichnung: Opus Francisci Aurificis P. Nun gibt Scardeonius in dem den paduanischen Künstlern gewidmeten Capitel seines Buches: »De antiquitate urbis Patavii, Basileae 1560, p. 374« auch eine Notiz »De Francisco a Santa Agatha argentario Patavino«, die gerade den »Herculem buxeum«, der sich im Besitze des hervorragenden Alterthumskenners Marc Antonio Massimo befinde, als das ausgezeichnetste Werk des Meisters anführt, über den er zum Schluss noch hinzufügt: Is autem Franciscus, ut ex illo opere conjici potest, fuit maximus caelator; sed mirum, quod nihil reliquerit magis memorabile ligneo hoc Hercule, a cunctis supra modum commendato et tanto praecio aestimato. Incidit hoc opus, ut audio, per ocium anno salutis 1520. Es ist hiernach kein Zweifel, dass wir in der Statuette von Hertford-House das von Scardeonius beschriebene Werk dieses sonst völlig unbekannten Künstlers besitzen. Aus der nach einer Photographie gefertigten Abbildung desselben, die Bonnaffé a. a. O. mittheilt, scheint sie des Lobes, das ihr jener Autor so freigebig ertheilt, in der That würdig. Dass der sonst so gut unterrichtete Anonymus des Morelli ihrer nicht erwähnt, lässt sich wohl so erklären, dass sie sich zu seiner Zeit (1535) noch im Besitz ihres Schöpfers befunden haben wird. Ihr nachheriger Besitzer Marc Antonio Massimo gehört zu jenen Freunden und Kennern des Alterthums, deren Padua in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine ganze Reihe zählte, — der M. A. Benavides, Leonico Tomeo, Pietro und Torquato Bembo,

All. Bassano, Ant. Capodivacca, Scipio Buzaccareno. Hubert Goltz, der auch Padua auf der Suche nach Denkmünzen für seine Geschichte Julius Caesar's (1558—60) besuchte, nennt ihn unter den Kennern und Sammlern, die ihm ihre Schätze zur Verfügung stellten.

[Name und Heimath des Medailleurs Sperandio.] Unter einer Anzahl Urkunden, welche vor einigen Jahren von Carlo Malagola, dem Vorstande der bolognesischen Archive, in den Atti e memorie della R. deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna (3. serie, t. I, fasc. 5) veröffentlicht wurden und die sich auf die von Carlo und Galeotto Manfredi in den Jahren 1468—88 in Faenza beschäftigten Künstler beziehen, findet sich auch ein Vertrag zwischen dem Herrn von Faenza und Sperandio, dem sich interessante neue Daten zur Lebensgeschichte des letzteren entnehmen lassen. Dieselben waren selbst der Aufmerksamkeit von dessen neuestem Biographen Heiss entgangen, wie E. Molinier, dem das Verdienst gebührt, neuerdings auf das von Malagola publicirte Material hingewiesen zu haben, ganz richtig bemerkt. Der genannte Vertrag, vom 7. Juni 1477 datirt, ist im Namen Carlo Manfredi's, des Herrn von Faenza, von dessen Bruder, Bischof Federigo Manfredi einerseits, andererseits durch: »Magistrum Speraindeum, quondam magistri Bertolomei de Savellis de Roma olim habitatorem Mantue et modo Faventie« abgeschlossen, und verpflichtet diesen für die folgenden fünf Jahre im Dienste des Herrn von Faenza zu jeglicher Arbeit »de brongio, de marmoro, di terra, di dissigni, di piombo, di picture, de orfesaria, e generalmente di ogn' altra cosa.« Sperandio erhält dafür einen monatlichen Lohn von acht bolognesischen Lire, Unterhalt und Wohnung für drei Personen und die Erlaubniss auch für fremde Bestellung arbeiten zu dürfen, im Falle er gerade von Carlo Manfredi und dessen Gemahlin, sowie von dessen Brüdern Federigo und Ottaviano keine Aufträge auszuführen hätte. — Hieraus ergibt sich nun, dass wenn nicht Sperandio selbst, doch jedenfalls sein Vater aus Rom stammte und den Namen der berühmten Adelsfamilie Savelli führte. Ob er selbst ihr auch angehörte, ob schon er oder erst der Sohn nach Mantua ausgewandert sei, bleibt vorläufig unentschieden. Durch den Charakter seiner Arbeiten gehört der letztere jedenfalls der norditalienischen Kunst an. Von dem durch unseren Vertrag bezeugten längeren Aufenthalte Sperandio's in Faenza ist in den Quellen, woraus wir unsere Kenntnisse über den Künstler bisher schöpften, keine Erwähnung enthalten.

[Die Herkunft Guillaume de Marcillat's,] des berühmtesten Glasmalers Italiens im Cinquecento, von dessen Arbeiten noch gegenwärtig in S. Maria del popolo zu Rom, sowie in mehreren Kirchen von Cortona und Arezzo einige erhalten sind, wird durch neuerliche Forschungen von Eug. Müntz in ein neues Licht gesetzt. Auf eine Angabe Gaye's hin (Carteggio II, 449), worin das Castell Saint-Michel sur Meuse, in der Diözese von Verdun als der Ort seiner Geburt (1467) und Pierre de Marcillat als der Name seines Vaters angeführt ist, hatte man denselben für lothringischen Ursprungs gehalten. Nun erklärt er aber selbst in seinem Testamente, dass sein Vater von La Châtre

in der Diözese von Bourges gebürtig ist, wonach die Familie also aus dem Berry, nicht aus Lothringen stammt. In der That ist noch heute Marcillat der Hauptort eines Kantons im Departement de l'Allier, welcher einst zur Grafschaft Berry gehört hat. Nachforschungen in den Archiven dieser Provinz haben überdies ergeben, dass mehrere Mitglieder der Familie Marcillat in der Künstlergeschichte derselben eine Rolle gespielt haben. So war ein Guillaume de Marcillat 1407 an den Zimmerwerksarbeiten der zur Sainte-Chapelle in Bourges gehörenden Gebäulichkeiten betheiligt. Sein gleichnamiger Vater war »maître des oeuvres de charpenterie« des Herzogs von Berry. — Die Begräbnisstätte unseres Künstlers hat Müntz auf Grund von urkundlichen Zeugnissen, die ihm bei einem Besuche des Klosters Camaldoli im Gebirge von Arezzo mitgetheilt wurden, in der über demselben, auf einem der höchsten Gipfel des Apennin gelegenen Einsiedelei, dem sog. Sacro-Eremo, nachweisen können, — wodurch die Mittheilung Vasari's in der Lebensbeschreibung Guillaume's de Marcillat, dieser habe bei seinem Tode (1529) ausser seinem Vermögen auch seine Leiche (l'avere ed il corpo suo) den Mönchen von Camaldoli hinterlassen, in der That ihre Bestätigung erhält.

[Fresken von Antonio da Ferrara.] Als Werk dieses frühesten Meisters der ferraresischen Malerschule, den Vasari als Schüler des Agnolo Gaddi und Grossvater Timot. Viti's von mütterlicher Seite erwähnt, sind jüngst (wie Arte e Storia 1886, Nr. 32, berichtet) eine Reihe von Wandmalereien in einer kleinen Capelle zu Talamello bei Montefeltro agnoscirt worden. In der Locallitteratur waren sie wohl seit langem bekannt, allein erst die Entzifferung der Inschrift: »Antonius de Ferraria habitator Urbini pinxit« auf einem zwei Reihen der Darstellungen trennenden Ornamentstreifen hat ihren Meister festgestellt. Der Anfang derselben Inschrift berichtet, dass Giov. Seclani, Bischof von Montefeltro, die Capelle zu Ehren der hl. Jungfrau erbaut habe im Jahre . . . . Das Datum ist nicht mehr lesbar, allein der Umstand, dass der Genannte den Bischofsstuhl von Montefeltro seit 1417 innehatte und dass eine zweite Inschrift am Hauptaltar den 14. Juli 1437 als Zeitpunkt von dessen Einweihung nennt, gestattet die Entstehung der Wandgemälde zwischen diese beiden Daten zu setzen. Leider befinden sich dieselben, in Folge Sorglosigkeit der Aufsicht sowohl, wie auch Einwirkung der Feuchtigkeit, in vielfach beschädigtem, theilweise ganz zerstörtem Zustande. Die rechte Wand zeigt oben eine Darstellung der Anbetung der hl. drei Könige, darunter fast gänzlich verlöscht fünf Heiligengestalten; die linke die Heimsuchung und darunter sechs weibliche Heilige, wovon zwei fast unkenntlich; die Mittelwand endlich die Verkündigung (die unter derselben befindlichen ursprünglichen Fresken sind mit ganz werthlosen Malereien überdeckt). Die vier Ecken des Gewölbes enthalten die vier Evangelisten (einer davon ist ganz verlöscht, ein zweiter bloss zum Theil erhalten), zwischen ihnen Halbfiguren von Heiligen in etwa Drittel natürlicher Grösse. — Der Werth dieser Malereien liegt darin, dass wir in ihnen die einzigen sichern Fresken des Meisters und neben einem »1439 Antonius de Ferairia« bezeichneten Altarwerk in S. Bernardino zu Urbino

überhaupt die einzige übrige bezeichnete Arbeit von ihm besitzen. Durch Vergleich derselben mit den von Crowe und Cavalcaselle (II, 389) ihm zugeschriebenen Wandgemälden in S. Petronio zu Bologna und S. Antonio Abbate zu Ferrara (dat. 1433) ist nun auch die Möglichkeit geboten, diese Attributionen auf authentischer Grundlage zu prüfen, event. zu berichtigen — vorausgesetzt, dass etwas für die Erhaltung bez. Restaurirung der Fresken von Talamello geschieht, denn in entgegengesetztem Falle sind sie binnen kurzem unwiederbringlich verloren.

[Ein Altargemälde von Garofalo,] dessen Existenz allen bisherigen Forschern, die sich mit der Biographie des Genannten beschäftigt haben, entgangen war, weist Ad. Venturi nach (Arte e Storia 1886, Nr. 28). — Dasselbe befindet sich in der Kirche von S. Valentino, in der Nähe von Castellarano, bei Sassuolo an den Hügeln von Reggio gelegen. Es zeigt eine Madonna in trono mit dem stehenden Christuskind auf den Knieen, zu Seiten die Heiligen Eleucadius und Stefanus; im Tympanon den von zwei Engeln gehaltenen Leichnam Christi. Eine bei Gelegenheit der Restauration des Bildes im J. 1626 — offenbar auf Grund von heute verlorenen urkundlichen Nachweisen — hinzugefügte Inschrift nennt als Stifter den päbstl. Protonotar Hieronymus Sagrato und als Jahr der Stiftung 1517. Es ist dies derselbe Sagrato aus Ferrara, der laut Vasari (VI, 460) Garofalo 1508 oder 1513 (Vasari hat fälschlich 1505) nach Rom berief, und so gewinnt die auf Grund der Stilanalogie mit Garofalo's sonstigen Arbeiten ihm zugetheilte Autorschaft des Gemäldes von S. Valentino durch den Nachweis der Verbindung, die zwischen ihm und dem Stifter desselben bestand, noch an Glaubwürdigkeit. Uebrigens spricht die leicht kenntliche Manier Garofalo's so deutlich aus den Typen der Gewandbehandlung, dem Colorit und der Wahl gewisser für ihn charakteristischer Farben auch unseres Gemäldes, dass ihm dasselbe kaum von einem Kenner abgesprochen werden dürfte. Es ist eines der frühesten seiner Werke: Cittadella und Milanesi (im chronolog. Prospect der Werke Garofalo's) führen nur drei Bilder an, die vor dem unsrigen entstanden sind, wovon aber das eine nach Venturi dem Meister nicht zugeschrieben werden kann. Auch die Pietà im Tympanon unsres Gemäldes scheint, nach der geringen Correctheit der Zeichnung und Schwäche der malerischen Ausführung zu urtheilen, nicht von ihm selbst gemalt zu sein. Venturi möchte darin die Hand seiner Schüler Batt. Griffi und Bern. Flori (Fiorini) vermuthen, die auch das 1520 für einen Altar im Pal. della Ragione zu Ferrara begonnene Bild Garofalo's vollendeten. Das Gemälde von S. Valentino befindet sich leider in sehr traurigem Zustand: es ist von wiederholten Restaurationen verunstaltet und die an den wenigen unberührten Stellen sich ablösende Farbe bedroht es in kurzer Frist mit völligem Ruin.

C. v. F.

Verzeichniss von Besprechungen.

Adam, A. Aus dem Leben eines Schlachtenmalers. Selbstbiographie, herausgegeben von H. Holland. (Heigel: Deut. Litteraturztg., VII, 48. — Muther: R. Kunst-Chronik, XXII, 1.)

Albertini, F. Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae: herausgegeben von Aug. Schmarsow. (Kraus, Deut. Litteraturztg., VII, 47.)

Alt, Th. Die Grenzen der Kunst u. die Buntfarbigkeit der Antike. (Hauck: Deut. Litteraturztg., VII, 43. — Trendelenburg, Wochenschr. f. class. Philol., III, 37.)

Andrien. Histoire de l'imprimerie en Agenais depuis l'origine jusqu'à nos jours. (Rev. critique, 38.)

Archief voor Nederlandschen Kunstgeschiedenis. 1877—1885. (Courrier de l'Art, VI, 43.)

Audsley. Ornamental Arts of Japan. (Monkhouse, Academy, 447.)

Ausgrabungen des historischen Vereins der Pfalz, 1884—1886. (Correspondenzbl. d. Westd. Ztschr. f. Gesch. u. Kunst, V, 8 u. 9.)

Bachofen, Lettres archéologiques, II. (Rev. crit., 45.)

Bapst, G. Les métaux dans l'antiquité et au moyen-âge. (Kunst u. Gewerbe, XX, 11.)

— Etude sur les coupes Phéniciennes. (Kunst u. Gewerbe, XX, 11.)

— Souvenirs de deux missions au Caucase. (Kunst u. Gewerbe, XX, 11.)

Bayet, C. Précis d'Histoire de l'Art. (Linas: Rev. de l'Art chrétien, XXIX, 4. — Molinier: Gaz. archéol., XII, 7—8.)

Bendall, C. A journey of literary and archaeological research in Nepal and Northern India during the winter of 1884—1885. (Litter. Centralbl., 51.)

Bergström, W. S. Ornamenter for Norsk Traeskjaererkunst. (Kunstgewerbeblatt, II, 12.)

Bernoulli, J. J. Römische Ikonographie. (Heydemann, H. Kunst-Chron., XXII, 1.)

Bindi, V. S. Clemente e Casauria e il suo codice miniato esistente nella Biblioteca Nazionale di Parigi. (Archivio Storico Italiano, XVIII, 5.)

Bode, W. Bilderlese aus kleineren Gemäldesammlungen in Deutschland und Oesterreich. (Zeitschr. f. Bild. Kunst, XXII, 2.)

Böheim, W. Kunstgewerbliches aus der vom Mährischen Gewerbemuseum im Jahre 1885 veranstalteten Ausstellung von Waffen, Kriegs- und Jagdgeräthen. (Kunst u. Gewerbe, XX, 9.)

Bohn, R. Alterthümer von Pergamon; das Heiligthum der Athene Polias Nikephoros. (Ztschr. f. bild. Kunst, XXII, 1.)

Boissier. Nouvelles promenades archéologiques. (Hülsen: Berl. philol. Wochenschr., VI, 45.)

Boutillier. La Verrerie et les Gentilshommes Verriers de Nevers, avec un Appendice sur les Verreries du Nivernais. (Rev. de l'Art chrétien, XXIX, 4.)

Brückner, A. Ornament und Form der attischen Grabstelen. (Conze, Deutsche Litteratur-Ztg., 41.)

Bucher, B. Mit Gunst. Aus Vergangenheit und Gegenwart des Handwerks. (Litter. Centralbl., 50.)

Busken-Huet, K. Rembrandt's Heimath. (Litter. Centralbl., 49.)

Catalogue du Musée Archéologique Départemental et du Musée des Costumes Bretons de Quimper. (Rev. de l'Art chrétien, XXIX, 4.)

Cavallucci, B. J. Vita ed opere del Donatello. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., 12.)

Champeaux, M. A. Le Meuble. (Rev. de l'Art chrétien, XXIX, 4.)
— A. Dictionnaire des Fondeurs, Ciseleurs, Modelleurs en Bronce et Doreurs. (Linas: Rev. de l'Art chrétien, XXIX, 4. — Gaz. archéol., XII, 7—8.)
Cheret, J. Terrakotten. (Kunstgewerbeblatt, II, 12.)
Clément, C. Gleyze; Étude biographique et critique. (Zeitschr. f. Bild. Kunst, XXII, 1.)
Collignon, M. Tablettes votives de terre cuite peinte, trouvées à Corinthe. (Gaz. archéol., XII, 7—8.)
Corblet, J. Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du Sacrement de Baptême. (Mély: Chronique des Arts, 35.)
Corroyer, E. Guide Descriptif du Mont Saint-Michel. (Rev. de l'Art chrét., XXIX, 4.)
Courajod, L. Lenoir, Alexandre, son journal et le Musée des Monuments français. (Chronique des Arts, 34.)
Degeorge, L. La maison Plantin à Anvers. (Piat, Courrier de l'Art, VI, 38.)
Derenbourg, J. et H. Les monuments sabéens et himyarites du Louvre, décrits et expliqués. (Gaz. archéol., XII, 7—8.)
Deschamps de Pas. Inventaire des Ornements, Reliquaires, etc. de l'Église Collégiale de Saint Omer, en 1557. (Rev. de l'Art chrétien, XXIX, 4.)
Detzel, H. Eine Kunstreise durch das Frankenland. (Litter. Centralbl., 39.)
Diehl, C. Ravenne, Études d'Archéologie Byzantine. (Rev. de l'Art chrétien, XXIX, 4.)
Dobbert, E. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Lehrgegenstand. (Kunst u. Gewerbe, XX, 9.)
Druckschriften des 15. bis 18. Jahrh. Direktion der Reichsdruckerei. (Kunst u. Gewerbe, XX, 9.)
Dumas, F. G. Revue illustrée. Decamps, l'art, XII, 539.)
Durm, Ende, Schmidt, Wagner. Handbuch der Architektur. (Litter. Centralbl., 44.)
Ebe. Spätrenaissance. (Deutsche Bau-Ztg., 61.)
Ehrle, P. F. Zur Geschichte des Schatzes der Bibliothek und des Archivs der Päpste im 14. Jahrhundert. (Papaleoni: Arch. storico Ital., XVIII, 6.)
Endrulat, B. Niederrheinische Städtesiegel des 12. bis 16. Jahrh. (Diekamp, Westd. Zeitschr., V, 3.)
Festschrift zu der Jubelfeier des fünfzigjährigen Bestehens der grossherzoglichen technischen Hochschule zu Darmstadt. (Kunst u. Gewerbe, XX, 10.)
Filangieri, G. Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane. (Ferraglia: Arch. storico Ital., XVIII, 6.)
Fischbach, F. Stickmuster mit Sinnsprüchen. (Kunst u. Gewerbe, XX, 9.)
Flachornamente. Ein Musterbuch für Dessinateure. (Kunst u. Gew., XX, 9.)
Fleury, P. Inventaire des meubles existant dans les châteaux de la Rochefoucauld, de Verteuil et de la Terne à la mort de François VIII. de la Rochefoucauld, 1728. (Gaz. archéol., XII. 7—8.)
Frimmel, Th. Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. (Litter. Centralbl., 48.)
Ganal. Les cimetières depuis la fondation de la monarchie française jusqu'à nos jours. (Litter. Centralbl., 45.)
Garnier, E. Histoire de la verrerie et de l'émaillerie. (Kunstgewerbebl., III, 3.)
Gazette archéologique. (Gauchez, l'Art, XII, 539.)
Gemäldegallerie, die, k. k. in Wien. Radirungen von W. Unger, Text von C. Lützow. (Krsnjavi, Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 3.)
Genauck, K. Die gewerbliche Erziehung durch Schulen, Lehranstalten, Museen und Vereine im Königreich Belgien. (Kunst u. Gewerbe, XX, 11.)
Gentili, P. Sulla conservazione degli Arazzi. (Mitth. d. Oesterr. Museums, X.)
Germain, L. Monuments funéraires de l'Église de St. Michel. (Meuse: Rev. de l'Art chrét., XXIX, 4.)
Geymüller, H. Die Architektur der Renaissance in Toskana. (Deutsche Bau-Ztg., 67.)
Girancourt, A. Nouvelle Étude sur la Verrerie de Rouen et la Fabrication du Cristal à la Façon de Venise, aux XVI[e] et XVII[e] siècles. (Linas: de l'Art chrét., XXIX, 4.)
Gonse, L. L'Art japonais. (Chronique des Art, 34. — Le Livre, VII, 11.)
Granberg, O. Catalogue raisonné de tableaux anciens dans les collections privées de la Suède. (Michel: Courr de l'Art, VI, 49 ff.)
Grand-Carteret, J. Les moeurs et la caricature en Allemagne, en Autriche, en Suisse. (Schöne: A. Deut. Literatur-Ztg., 38.)
Grobe, Prof. Mittheilungen aus dem herzoglichen Münzcabinet zu Meiningen. (Litt. Centralbl., 45.)

Gruger, G. Les Artistes célèbres: Fra Bartolomeo della Porta e Mariotto Albertinelli. (Le Livre, VII, 10.)

Gurlitt, C. Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Klassicismus. (Orth: Deut. Litteratur-Ztg., VII, 47. — Deut. Bau-Ztg., 61.)

Hasenclever. Zur Geschichte des Gottesideals in der bildenden Kunst. (Protest. Kirchen-Ztg., 45.)

— Der altchristliche Gräberschmuck. (Litterar. Centralblatt, 45. — Corresp.-Bl. der Westdeut. Zeitschr., V, 8. 9.)

Henning, R. Die deutschen Haustypen. (Deut. Litteratur-Ztg., VII, 49.)

Herdtle, H. Vorlageblätter, mustergiltige zum Studium des Flachornamentes der italienischen Renaissance. (Mitth. d. Oesterr. Museums, XI.)

Héron de Villefosse, A. Tête du Parthénon appartenant au Musée du Louvre. (Gaz. archéol., XII, 7. 8.)

Heydemann. Dionysos' Geburt und Kindheit. (Kroker: Berl. philol. Wochenschr., VI, 35.)

His, E. Dessins d'ornements de Hans Holbein, publiés en photogravure. (Chronique des Arts, 35.)

Hoffmeister, J. Gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen, seit 300 Jahren. (Litter. Centralbl., 39.)

Hofmann, R. Pflanzenstudien nach der Natur. (Kunstgewerbe-Bl., III, 1. — Protest. Kirchen-Ztg., 45.)

Hrachowina, C. Reliefornamente, mustergiltige Vorlagen für das ornamentale Zeichnen. (Mittheil. d. k. k. österr. Mus., 12.)

Jacobsthal, J. E. Süd-Italienische Fliesen-Ornamente. (Schneider: Kirchenschm., XVII, 11.)

Jahrbuch, des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts. (Kekulé, Reinhard, Deut. Litteratur-Ztg., 40. — v. Sybel: Wochenschr. f. class. Philol., III, 36.)

Janitsch, J. u. *Lichtwark*, A. Stiche und Radirungen von Schongauer, Dürer, Rembrandt. (Mittheil. d. Oesterr. Museums, XI.)

Internationale chalkographische Gesellschaft, deren erste Publication, 1886. (Kunst-Chronik, XXII, 7 ff.)

Jordan. Topographie der Stadt Rom im Alterthum. Bd. 1. (Classen: Mitth. a. d. histor. Litter., XIV, 4.)

Kekulé, R, Die antiken Terrakotten. (Benndorf: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 2.)

Klein, W. Euphronios; eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei. (Mitth. d. Oesterr. Museums, XI.)

Klimpert, R. Tabelle der Münzen, Maasse und Gewichte sämmtlicher Länder der Erde. (Kunst u. Gewerbe, XX, 9.)

Könnecke, G. Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. (Kunst und Gewerbe, XX, 11.)

Lafenestre, G. La vie et l'oeuvre de Titien. (Mantz: Gaz. des Beaux Arts, Dezember.)

Lange, J. Prof. Griechische Götter und Heldengestalten. (Kunst und Gewerbe, XX, 11.)

Lasius, O. Das friesische Bauernhaus. (Deutsche Litter.-Ztg., VII, 49.)

Lehrs, M. Der Meister mit den Bandrollen. (Mitth. d. Oesterr. Mus., X. — Seidlitz: Zeitschrift für bild. Kunst, XXII, 2.)

Lermolieff, J. Le opere dei maestri italiani nelle Galleria di Monaco, Dresda e Berlino. (Bode: Deutsche Litteratur-Ztg., 42.)

Lippmann, F. The Dance of Death by Hans Holbein. (Mitth. d. Oesterr. Museums, XI.)

Loeschke, G. Die östliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia. (Treu: Deutsche Litter.-Ztg., VII, 46.)

Lutsch, H. Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau. (Schultz: Deut. L.-Ztg., VII, 50.)

Lützow, C. v. Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. 2. Heft. (Kunst und Gewerbe, XX, 9.)

Maertens, H. Skizze zu einer praktischen Aesthetik der Baukunst. (Deut. Bau-Ztg., 55.)

Maindron, E. Les Affiches illustrées. (Véron: Courrier de l'Art, VI, 49.)

Meli, G. Sulle tre stanze del Palazzo Reale di Palermo, dipinte da quattro valorosi pittori nel 1637—38. (Arch. storico Ital., XVIII, 6.)

Mély, P. La Céramique Italienne, Sigles et Monogrammes. (Montault: Rev. de l'Art chrét., XXIX, 4.)

Mestorf, J. Vorgeschichtliche Alterthümer aus Schleswig-Holstein. (Undset Ingvald, Deut. Litter.-Ztg., 40.)

Michel, E. Les Musées d'Allemagne, Cologne, Munich, Cassel. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 1.)

Mirabella, F. Di alcuni disegni e dipinti di Sebastiano Bagolino. Notizie e documenti. (Arch. storico Ital., XVIII, 6.)

Molinier, E. Les bronzes de la renaissance. (Kunst und Gewerbe, XX, 10. — Leroi: L'Art, XII, 539.)

Möllinger, C. Die deutsch-romanische Architektur in ihrer Entwicklung. (Kunst-Chronik, XXII, 4.)

Müller. Handbuch der classischen Alterthumswissenschaft, 2. Bd. (Orterer: Bl. f. d. bayer. Gymnasialw., XXII, 9. — Litterar. Centralbl., 49.)

Müntz, E. Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps. (Lasteyrie, Gaz. arch., XII, 7. 8.)

Musterbuch für graphische Gewerbe, von Engelhorn in Stuttgart. (Kunst und Gewerbe, XX, 10.)

— für Gold- und Silberarbeiter, von Engelhorn in Stuttgart. (Kunst und Gewerbe, XX, 10.)

Nesbitt, A. Glass. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 12.)

Nicholo. Notizie dei rostri del foro romano. (Hülsen: Wochr. f. class. Philol., III, 42.)

Papers of the American School of classical studies at Athen. (Fabricius: Deut. Litteratur-Ztg., VII, 44.)

Paulus, E. Dr. Die Cisterzienser-Abtei Bebenhausen. (Kunst und Gewerbe, XX, 11.)

Pecht, F. Deutsche Künstler des XIX. Jahrhunderts. II. Reihe. (Reber: Allgem. Ztg., B., 347.)

Perrot, G. et *Chipiez*, Ch. L'histoire de l'Art dans l'antiquité. (Gaz. des Beaux Arts, Dezember.)

Photographien von Brogi in Florenz nach den Handzeichnungen der Uffizien. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., 12.)

Plafond- und Wanddecorationen des XVI. bis XIX. Jahrhunderts. Mit Text von A. Ilg. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., 12.)

Plon, E. Les Sculpteurs de Charles-Quint et de Philippe II.: Leone Leoni et Pompeo Leoni. (Gaz. d. Beaux-Arts, November ff.)

Prou, M. Inventaire des Meubles du Cardinal Geoffroi d'Alatri. (Rev. de l'Art chrét., XXIX, 4.)

Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters. (Vischer: Beil. z. All. Ztg., 276 ff.)

Reinach. La colonne Trajane. (Rev. critique, 39.)

Reusens, C. Éléments d'archéologie chrét. (Mitth. d. Oesterr. Mus., XI.)

Richard, J. M. Notes sur quelques peintres des premières années du XIVe siècle. (Rev. de l'Art chrét., XXIX, 4.)

Richter, O. Ueber antike Steinmetzzeichen. (Litterar. Centralbl., 43.)

Rhomaïdès, frères. Les musées d'Athène. (Litterar. Centralbl., 42.)

Rocca, P. I Saltarello orefici siciliani del secolo XVI. (Arch. storico Ital., XVIII, 6.)

Rossi, G. B. Musaico di S. Maria in Aracoeli con l'immagine di San Francesco esistente nella cappella del Palazzo Colonna. (Arch. storico Italiano, (XVIII, 5.)

Rouchand, L. Au Parthénon, I. Les prétendues Parques du fronton oriental. II. La décoration intérieure de la Cella. (Molinier: Gaz. archéol., XII, 7. 8.)

Sager, H. Leichtfassliche und gründliche Anleitung zum Malen mit Wasserfarben. (Kunst u. Gewerbe, XX, 11.)

Salinas, A. Di una scultura di Bonaiuto Pisano, nel prospetto del Palazzo Sclafani a Palermo. (Arch. storico Ital., XVIII, 6.)

Schäfer, C. und *Rossteuscher*, A. Ornamentale Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. (Kunstgewerbe-Blatt, III, 1.)

Schliemann, H. Ilios, ville et pays des Troyens. (Babelon: Gaz. archéol., XII, 7. 8.)

Schmidt, A. Prof. Farbige Bildwerke. (Mitth. d. Oesterr. Mus., X.)

Schreiber, Th., Dr. Kulturhistorischer Bilderaltlas. (Kunst u. Gewerbe, XX, 11.)

Schreibershofen, H. Die Wandlungen der Mariendarstellung in der bildenden Kunst. (Mitth. d. Oesterr. Mus., XI.)

Schultz, A., Dr. Einführung in das Studium d. neuern Kunstgeschichte. (Kunst u. Gewerbe, XX, 9.)

Siegel, die westfälischen des Mittelalters. (Westd. Zeitschr., V, 3.)

Springer, A. Bilder aus d. neueren Kunstgeschichte. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 95 u. 96. — Courrier de l'Art, VI, 44.)

Stauffacher, J. Studien und Compositionen. (Kunst und Gewerbe, XX, 11.)

Steinhauser, A. Ueber Kirchen u. Kirchenbau in Salzburg. (Der Kirchenschmuck, XVII, 11.)

Szana, T. Ungarische Künstler. (Allg. Litterar. Chronik, X, 38.)

Tessier, A. Intorno alla fabbrica del tempio in onore di S. Francesco d'Assisi detto della vigna in Venezia; ed alle modificazioni introdotte nell' originale modello del celeberrimo Architetto e Scultore Jacopo Sansovino. (Archivio storico Italiano, XVIII, 5.)

Thode, H. Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. (Kunst-Chronik, XXI, 44. — Frantz: Histor. Jahrbuch, VII, 4.)

Unger, W. Meisterwerke der Kasseler Galerie, mit Text von O. Eisenmann. (Kunst-Chronik, XXII, 5.)

Uzanne, G. La Reliure moderne, artistique et fantaistique. (Le Livre, VII, 11.)

Vischer, R. Studien zur Kunstgeschichte. (H. Grimm: Deutsche Litteratur-Ztg., VII, 45.)

Wagnon. La sculpture antique des monuments de l'Égypte et de la Grèce. (Wiedemann: Philol. Anz., XVI, 7.)

Waldstein. Essays on the art of Pheidias. (Heydemann: philol. Rundschr., 18.)

Wessely, J. Ergänzungsheft zu Andresen. — Wessely's Handbuch für Kupferstichsammler. (Koehler: Kunst-Chronik, XXII, 2.)

Wroth's Coins of Crete and the Aegean. (Oman: Academy, 758.)

Aus dem Nachlasse R. v. Eitelberger's.

III.

Die Pala d'Oro [1]).

Die Pala d'Oro [2]) befindet sich hinter dem Hauptaltare der Marcuskirche. Dort wurde sie nach Vollendung der letzten Restauration, welche Lorenz und Peter Favro, genannt Buri, von 1836 an durch elf Jahre durchgeführt haben, im Jahre 1847 auf einem Unterbaue aus Marmor aufgestellt. Sie ist das kostbarste Kunstwerk, welches die Marcuskirche besitzt, und nach Labarte's vollgültigem Ausspruch die schönste Leistung der byzantinischen Emailkunst. Seit jeher haben sie venezianische Geschichtschreiber als ein ganz wunderbares Werk betrachtet; der älteste Geschichtschreiber Venedigs, der Diacon Johannes, nennt sie in seiner Chronik von Venedig ein »mirifice« gearbeitetes Werk, und der jüngste Geschichtschreiber Romanin [3]) ein

---

[1]) Litteratur. Cicognara, Le fabbriche e i monumenti cospicui di Venezia. vol. I. — G. Bellomo, La Pala d'Oro. Venezia 1847, 4to. — Labarte, Recherches sur la peinture en émail. Paris 1856, p. 17. — Durand in den »Annales archéologiques« von Didon. Paris 1860. (Tom. XX, p. 161.) — Julien Durand, Trésor de l'église Saint Marc, 1862.

[2]) Diese Abhandlung sollte ein Capitel der Monographie über die Kirche S. Marco bilden. Mit den Vorstudien für dieses Werk war Eitelberger seit Jahren beschäftigt. Das eingehende Programm desselben hatte er der k. k. Akademie der Wissenschaft vorgelegt und daraufhin von dieser die Zusicherung der Herstellung würdiger Abbildungen für das Werk auf Kosten der Akademie erhalten. Wenige Monate vor seinem Tode schrieb Eitelberger an den Herausgeber, er beabsichtige einen einjährigen Urlaub zu nehmen und denselben der Herstellung seiner Gesundheit, aber auch der Vollendung seiner Geschichte S. Marcos zu widmen. Der Tod hat diesen Plan zu nichte gemacht, aber der litterarische Nachlass des Verstorbenen bezeugt, mit welchem Eifer er seit Jahren den Grund zu dieser Arbeit legte. Die hier veröffentlichte Abhandlung ist das Beste und Gründlichste, was bis jetzt über die Pala d'Oro geschrieben wurde. H. J.

[3]) Storia documentata di Venezia. T. I, p. 30.

»inestimabile monumento dell' arte antica et della ricchezza veneziana«. Um den Werth der Pala recht deutlich hervorzuheben, gibt Meschinello [4]) die Zahl der Perlen und Edelsteine an, mit denen sie geschmückt ist. Er zählte seiner Zeit 1300 Perlen, 400 Granaten, 90 Amethyste, 300 Saphire, 300 Smaragde, 15 Rubine, 4 Topaze und 2 Cameen. Ihres Gold- und Silberschmuckes wegen wird sie vorzugsweise aurea genannt. Sie ist in der Regel geschlossen und wird nur an hohen Festtagen dem Publicum geöffnet.

Die Pala d'Oro bildet gegenwärtig ein in einem Rahmen eingefasstes Ganze, von 2 m, 15 cm Höhe und 3 m, 10 cm Breite; doch lassen sich auf den ersten Blick zwei Theile unterscheiden, ein oberer kleinerer und ein unterer grösserer. Jeder von diesen Theilen hat seine eigene Umrahmung aus Holz, welche mit Ornamenten aus vergoldetem Silber überkleidet und theilweise auch mit kleineren Reliefs geschmückt ist.

Der obere Theil, 75 cm hoch, besteht aus sieben grösseren Emails und vierundsechzig kleineren. Der untere Theil, 1 m 40 cm hoch, hat ein Mittelstück aus zehn Emails, unter denen der thronende Christus das Hauptbild bildet, drei Reihen von je zwölf Emails, die Erzengel, Propheten und Apostel vorstellend, und endlich eine Umrahmung von 27 Emails mit Vorstellungen aus der Leidensgeschichte. Die älteste Nachricht von dieser Pala d'Oro gibt uns das Chronicon Venetum des Diakon Johannes bei dem Dogen Orseolo [5]): »In S. Marci altare tabulam [6]) miro opere ex argento et auro Constantinopoli peragi jussit.« Da der Diakon Johannes zwischen 980 und 1008 lebte, also ziemlich gleichzeitig mit dem Dogen Orseolo, der zwischen 976 und 978 regierte, so wird begreiflicher Weise auf diese Stelle viel Gewicht gelegt. Eine zweite nicht minder beachtenswerthe Nachricht haben wir über diese Pala aus den Zeiten des Dogen Andrea Dandolo, der zwischen 1342 bis 1354 regierte, und zwar haben wir eine Doppelnachricht, nämlich zwei Stellen in seiner Chronik und die Inschrift auf der Pala d'Oro selbst. In seiner Chronik spricht er bei dem Ducate des Dogen Orseolo von der Anfertigung der Pala in Constantinopel mit Worten, aus denen hervorgeht, dass er den Diakon Johannes dabei vor Augen gehabt hat. Eine dieser Stellen [7]) lautet: »Tabulam in ipsius (S. Marci) ecclesia altare miro opere ex auro et argento Constantinopoli peragi jussit.« Die andere Stelle bezieht sich auf den Antheil des Dogen Ordelaph Falier an der Pala. Sie lautet: »Sigmati anno (1105) Dux tabu-

---

[4]) Chiesa ducale di S. Marco. T. II, p. 106.

[5]) Pertz, Monumenta Germ. hist. IX, 26.

[6]) Tabula hat hier offenbar die Bedeutung des griechischen εἰκών.

[7]) Muratori, Rerum Italicarum scriptores. Tom. XII, p. 212.

lam aeream gemmis et perlis mirifice Constantinopoli fabricatam pro uberiori reverentia Beatissimi Evangelistae super ejus altari deposuit quae aliquibus interjectis thesauris aucta usque in hodiernum existit« [8]). Die in gothischen Majuskeln im Email ausgeführte Inschrift lautet wie folgt:

»Anno milleno centeno jungito quinto.
Tunc Ordelaphus Faledrus in urbe ducabat
Hec nova facta fuit gemis ditissima pala
Que renovata fuit de Petre ducante Ziane
Et procurabat tunc angelus acta Faledrus —
Anno milleno bis centenoque noveno.

Post quadrageno quinto, post mille trecentos
Dandulus Andreas praeclarus honore ducabat.
Nobilibusque viris tunc procurantibus almam
Ecclesiam Marci venerandam jure beati.
De Lauredanis Marco Frescoque Quirino
Tunc vetus hec pala gemis pretiosa novatur.«

Aus dieser Inschrift erfahren wir eine Reihe von Thatsachen, die um so bedeutender sind, je höher die Stellung des Dandolo zugleich als Dogen und Geschichtschreiber seiner Vaterstadt ist. Ohne Zweifel wird sich Dandolo gehörig in den Urkunden umgesehen haben, bevor die Inschrift festgestellt wurde.

Vorerst erfahren wir daraus in Uebereinstimmung mit dem Diakon Johannes, dass die Pala d'Oro unter dem Dogen Ordelafo Falier gemacht wurde. Dass diese Tafel in Constantinopel gemacht wurde, unterliegt keinem Zweifel, das geht sowohl aus der Arbeit als aus der Stelle des Diakon Johannes hervor. Für die Beurtheilung der Pala ist es ganz gleichgültig, ob man liest nova oder novae; denn das Entscheidende beruht nicht in der Interpretation der Stelle, sondern in der artistischen Untersuchung des Monumentes. Nur aus letzterer könnte sich mit Sicherheit ergeben, ob es richtiger ist, dass der Doge Ordelafo Falier eine neue Tafel hat in Constantinopel machen lassen, oder ob er eine schon vorhandene Tafel neu hat machen lassen, mit anderen Worten, ob er der Stifter oder erste Restaurator der Tafel ist. Uebrigens ist soviel ohne Zweifel, dass auf der Tafel nova steht und dass gar keine Ursache vorhanden ist, auf eine andere Lesung der Inschrift einzugehen.

Es ist das Verdienst Labarte's den ganzen Schwerpunkt der Untersuchung über das Alter der Pala in die kunsthistorische und artistische Würdigung der einzelnen Theile verlegt zu haben; er macht

[8]) Muratori, R. J. SS. T. XII, p. 260.

dabei aufmerksam, dass man vor allem eine richtige Vorstellung von der ursprünglichen Bedeutung derselben haben müsse. Die Pala war ursprünglich kein Aufsatz auf dem Altare, sondern ein Schmuck der unteren Altarfläche; im zehnten Jahrhundert kannte man noch nicht den Gebrauch der Altaraufsätze. Auch der Ausdruck Pala oder Palla deutet darauf hin, dass dieselbe ursprünglich zur Bekleidung des Altartisches, d. h. in die Reihe der sog. vestimenta altaris gehört habe [9]); denn das Pallium war ursprünglich ein Theil der griechischen Männerkleidung, ging dann später auf das römische Costüm und die Kirchengewänder über und wurde eben deswegen bei Altartischen gebraucht, weil es denselben wie ein Mantel umkleidet. Der Doge Ordelaph Falier hat diese Verkleidung des unteren Altares, wie Dandolo in seinen Chroniken ausdrücklich erwähnt, im Jahre 1105 pro uberiori reverentia beati Marci Evangelistae super ejus altari deposuit, hat also daraus einen eigentlichen Altaraufsatz (retable) gemacht. Als solches hat es bestanden bis zu den Zeiten des Dogen Dandolo; denn es heisst a. a. O., dass die tabula aurea von dem Dogen Falier in dejectis aliquibus thesauris aucta usque in hodiernum existit.

Die auf dem Altar aufgestellte Pala war ein Diptychon im eigentlichen Sinne des Wortes gewesen, unterschied sich jedoch von den gewöhnlichen Diptychen dadurch, dass das Charnier nicht nach der Höhenrichtung, sondern nach der Längenrichtung ging; dieses Charnier existirte bis zur letzten Restauration der Pala im Jahre 1847.

Die alte Pala, wie sie der Doge Orseolo in Constantinopel arbeiten liess, bestand aus zwei Theilen, einem oberen und einem unteren; der obere Theil bestand aus dem hl. Michael und drei Bildern auf beiden Seiten, deren Alter schon Cicognara erkannt hat, und einem unteren Theile, dessen Mittelpunkt die Christusfigur war; zu beiden Seiten derselben befanden sich in zwei Reihen die sechs Erzengel und die sechs Propheten, die noch heute auf dem unteren Theile sich befinden. Nach Labarte können diese beiden so vereinigten Theile mit der Umrahmung etwas mehr als 1 m Höhe gehabt haben, also eine Höhe, wie sie der des Altartisches entsprach.

Als der Doge Faliero diese Altareinfassung auf die Höhe des Altars hinaufhob, musste er sie begreiflicher Weise vergrössern. Er that dies dadurch, dass er das mittlere Viereck, welches das Christusbild enthielt, mit einer Reihe von Emails oberhalb und unterhalb desselben vermehrte und zur Seite des Christusbildes zwischen die Pro-

---

[9]) Laib u. S. Schwarz, Studien über die Geschichte des christl. Altares. Stuttgart 1857, S. 16, 36. — Du Cange, Gloss. m. l. unter pallium.

pheten und die Erzengel die Reihe der zwölf Apostel einfügte, so zwar, dass man von der zum Altaraufsatze erhobenen und so vergrösserten Pala mit Recht Dandolo auf die Inschrift setzen lassen konnte, dass unter diesem Dogen »nova facta fuit gemmis ditissima Pala«. Unter diesen unterhalb des Christusbildes eingefügten Emails befand sich auch das der Kaiserin Irene und des Dogen Faliero; das Email des Dogen ist kein Porträtemail, sondern das Bild irgend eines Despotes — des ersten Würdenträgers am byzantinischen Hofe[10]) — auf welchem nur der Name des Dogen später eingravirt wurde.

Ueber den Antheil des Dogen Ziani (1205—1229) an dem Werke selbst haben wir keine weiteren Andeutungen als die, welche sich auf der Inschrift selbst und in der Chronik Dandolo's befinden; es scheint sich damals um nichts anderes als um eine Restauration und Einfügung von Edelsteinen gehandelt zu haben. Denn Dandolo erzählt über den Antheil des Dogen an der Pala: »Angelus Feledro, solus procurator ducalis capellae, tabulam altaris S. Marci additis gemmis et perlis ducis jussa reparavit« [11]). Wann die 27 kleineren Emailbilder, welche sich auf dem unteren Theil der Pala befinden, eingefügt worden sind, darüber fehlen alle sicheren Anhaltspunkte. Auch über die Provenienz dieser Emails fehlen alle Andeutungen. Es wird mit Recht behauptet, dass sie trotz der lateinischen Inschrift byzantinische Arbeit sind und wahrscheinlicher Weise in Constantinopel verfertigt wurden.

Unter dem Dogen Andrea Dandolo (1342—1354) wurde eine dritte Restauration der ganzen Arbeit vorgenommen, wie die Inschrift sagt, in derselben Zeit, als Marco Loredano und Francesco Quirini die Procuratoren dieser Kirche gewesen sind. Die Restauration muss als eine bedeutende erachtet worden sein; denn Bellomo theilt in seinem Werke[12]) nach einer Angabe Cadorin's eine Stelle aus den Acten des Consiglio Maggiore mit, welches mit den Worten beginnt: Cum procuratores nostrae Ecclesiae S. Marci proposuerint palam Altaris ipsius S. Marci facere laborari et ornari, secundum quod decet pro honore S. Marci, ac etiam pro magnificentia civitatis vadit pars etc. Die vom Dogen Dandolo vorgenommene Restauration bezieht sich vorzugsweise auf die Umarbeitung der ganzen Einfassung, die in grossem Stile vorgenommen, die ganze äussere Physiognomie der Pala wesentlich verändert hat. Denn diese Einfassung in dem gothischen Stile, der in jener Zeit herrschte, ist in künstlerischer Beziehung mit hoher Vollendung gear-

---

[10]) Codinus de officialibus Palatii Constant. Bonnae 1839, p. 6.

[11]) Muratori, N. r. J. T. XII, p. 333.

[12]) A. a. O. S. 38.

beitet, in den Linien aber ist sie gewiss nicht bloss entgegengesetzt der früheren byzantinischen Einfassung, sondern sie ist auch so angeordnet, dass an einigen Stellen die alten Inschriften überdeckt wurden. Ob auch einige Emails in jener Zeit eingefügt worden sind, kann man nicht beurtheilen; nur das ist gewiss, dass, wenn dies geschah, dies ältere byzantinische Emails gewesen sein müssen, welche im Besitze der Kirche gewesen sind; denn die italienischen Emailleurs der Zeit haben die Emails Cloisonnet's gänzlich aufgegeben und bloss Emails champ levés gearbeitet; solche aber finden sich auf der Pala gar nicht vor. Sowie die gothische Metalleinfassung aus den Zeiten Dandolo's entschieden italienische Arbeit ist, so ist auch die Holzumrahmung mit den vergoldeten Silberplatten und den kleinen Büsten ohne Frage Arbeit italienischen Ursprungs. Die Zahl dieser kleinen Büsten von vergoldetem Silber ist an der unteren Abtheilung 18 und die der runden Medaillons 20. An der oberen Abtheilung befinden sich 14 Büsten, 14 von viereckiger und 4 von runder Form. In die Zeit Dandolo's fällt auch der Name eines Künstlers, der bei der letzten Restauration auf das Holz mit der Feder eingeschrieben war, über dessen Antheil man jedoch weiter kein Urtheil hat. Die Inschrift lautet:

M . CCC . XLII . GIAM . BONENSEGNA
ME . FECIT.
ORATE . PRO . ME.

In derselben Zeit, in welcher die Restauration vorn vorgenommen wurde, wurde die rückwärtige Seite der Pala mit Gemälden ausgeschmückt, und zwar von dem Magister Paulus und seinen beiden Söhnen Lucas und Johannes im Jahre 1344. Wir kommen auf die Beschreibung dieses Gemäldes, welches zu den ältesten Bildern mit sicheren Daten gehört, noch ausführlich zurück. Ohne Frage war auch die äussere Seite der Pala mit einem Gemälde verschlossen, welches im 15. Jahrhundert gemalt, einem Michael Giambono zugeschrieben wurde. Im 17. Jahrhundert wurde dieses Gemälde mit einem Gemälde von einem Nachfolger des Paolo Veronese Maffeo Verona († 1618) überdeckt. Das Gemälde, gezeichnet Mapheus Verona p., stellt in 13 Abtheilungen auf Goldgrund Christus und die Apostel dar, denselben Gegenstand, der sich auf dem älteren auch befand. Diese Tafeln werden gegenwärtig in einem Gemache der Marcuskirche verwahrt.

Seit der Zeit Dandolo's scheinen keine wesentlichen Restaurationen an der Pala vorgenommen worden zu sein bis zum Jahre 1822. Zwar findet man bei Sanudo [13]) eine Restauration unter dem 8. April 1509,

---

[13]) Diarii T. VIII, p. 56.

also unter dem Dogen Leonardo Loredan (1501—1521) verzeichnet; doch weiss man nicht, worin diese bestand. Damals fasste man zuerst den Gedanken einer Restauration, der später erst zur Ausführung kam, als zwischen 1834 und 1836 der Neubau des Altares vorgenommen wurde; damals wurde auch die Pala als Altaraufsatz weggenommen und hinter dem Altare auf Marmorsäulen im Jahre 1847 frei aufgestellt, nachdem die Restauration selbst durch die bereits genannten Künstler vollendet war. Sie ist mit einer Glastafel und einem metallenen Deckel verschlossen und wird nur bei besonderen Feierlichkeiten dem Publicum geöffnet. Der allzu helle Glanz der renovirten Goldflächen trübt ein wenig den alterthümlichen Ton des Werkes; doch ist dies ein Fehler, der sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt vermindert.

Die Pala d'Oro ist nicht aus einem Gusse geschaffen, nicht das Werk eines Künstlers, auch nicht eines Jahrhunderts; nach dieser Seite hin ist sie ein treues Bild der Marcuskirche selbst und des venezianischen Staates. Wie diese überall die Spuren langen historischen Lebens an sich tragen, so ist die Pala d'Oro selbst eine Frucht von Bemühungen mehrerer Jahrhunderte. In dem Mangel eines einheitlichen Gedankens und in dem Glanze und dem Reichthum ihrer zahlreichen Details liegen ihre Schattenseiten wie ihre Vorzüge. Die Vorstellungen, welche auf den Bildwerken vorkommen, bilden kein abgeschlossenes Ganze; an verschiedenen Theilen sieht man, dass man es mit Bruchstücken zu thun hat. Die kleineren Emails vor allen tragen die Spuren eines unzusammenhängenden Anreihens am deutlichsten an sich; kaum, dass bei einzelnen Emails, wie denen in Nro. 66—77, oder denen für Metallmedaillons an der oberen Abtheilung irgend ein leitender Gedanke hervortritt. Manche Figuren kommen mehrmals vor, nicht bloss das Christus- und Marienbild, sondern auch Heilige, wie besonders Eugenius, Demetrius, Georgius, Petrus. Fast alle Heiligen in den kleineren Medaillons weisen auf den byzantinischen Ursprung, und ausser den Genannten kommen noch und zwar manchmal doppelt vor: Mantheos, Mardarios Tryphon, Pantelemon, Gregorios ho thaumatourgos, Basilios, Hermolaus, Diomedes, Akynthos, Bakchos, Oestratios, Oetropios, Elpadephos und Auxentius u. s. w. Auch die grösseren Emails sind theilweise unvollständig, und offenbar Fragmente aus einem vollständigen Cyclus von Vorstellungen. So gehören I, II, III, V, VI, VII offenbar zusammen, ohne den Kreis der üblichen Vorstellungen, die in diesen Cyclus gehören, zu erschöpfen. Ebenso gehören VIII, IX, X, XXII, XXIII, XXIV ihrer Technik nach zusammen, und stehen, wenn man die hl. Martyrer Stephanos und Laurentius ausnimmt, mit der ganzen Pala in keinem inneren Zusammenhange. Auch die Reihe der Propheten ist

unvollständig. Die Kaiserin Irene hat neben dem Dogen Ordelapho Faledro keine Bedeutung. Dass der Doge selbst nur dem Namen nach erscheint, ist bereits bemerkt worden. Aus dem Gesagten geht deutlich hervor, dass man es mit einem aus einem Gusse geschaffenen Kunstwerke nicht zu thun hat. Ich gebe nun den Inhalt der Emails (vgl. das Schema auf S. 241).

I. H ΒΑΙΟΦΟΡΟC. Die Palmtragung (ἡ βαιοφόρως). Christus reitend auf einer weissen Eselin, mit der rechten Hand segnend. Vor ihm Volk, das Haupt in orientalischer Weise bedeckt, Palmzweige haltend; Jungen breiten Kleider auf dem Wege; hinter Jesus Maria (?)! Joseph.

II. H ANNACTACIC. Die Auferstehung (ἡ ἀνάστασις) wird hier, wie auf den Mosaiken der Marcuskirche, das genannt, was sonst Christus in der Vorhölle ἡ εἰς τὸν ᾅδην κάθοδος genannt wird. In der Mitte des Bildes steht Christus, in der linken Hand das doppelarmige, specifisch griechische Kreuz haltend, die Rechte reicht er Adam, neben welchem sich Eva befindet. Zur linken Hand Christi stehen zwei gekrönte Heilige (David und Salomon) und hinter ihnen Johannes der Täufer. Zu den Füssen Christi liegen die erbrochenen Schlösser der Vorhölle.

III. H CTAYPΩCIC. Die Kreuzigung (ἡ σταύρωσις). An der Spitze des Kreuzes die Monogramme IC XC. Das Haupt ist geneigt, die Füsse stehen neben einander, aus den Wunden der Füsse fliesst das Blut auf den Schädel Adams. Oberhalb des Kreuzes befinden sich zwei Klageengel, rechts von Christus Maria mit dem Nimbus und zwei hl. Frauen, links der hl. Johannes mit dem Nimbus, das Haupt auf die rechte Hand gestützt und der Hauptmann Longinus mit dem Nimbus. J. Durand bemerkt [14]) mit Recht, dass dieses Email nicht an seinem Platze ist und vor dem vorhergehenden zu stehen kommen sollte.

IV. Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗL. Der Erzengel Michael, stehend mit dem Labarum in der linken Hand, auf welchem ΑΓΙΟΣ ΑΓΙΟΣ in goldenen Buchstaben zu lesen ist; die rechte später aufgesetzte Hand hält eine colossale Perle. Rechts und links zwei Cherubim mit je vier Flügeln. Das gothische Ornament geht zum Theil über die Inschriften und über das Emailornament, welches die schöne Figur umgibt [15]).

V. Ἡ ΑΝΆΛΗΨΙC. Die Vorstellung der Himmelfahrt, (ἡ ἀνάληψις τοῦ χριστοῦ), zerfällt in zwei Theile; unten steht Maria, umgeben von zwei Engeln in betender Stellung mit den zwölf Aposteln; in der oberen Hälfte, die durch Linien, auf welchen sich Bäume befinden, ge-

---

[14]) Ann. arch. T. XX, p. 171.

[15]) Die Abbildung des hl. Michael s. bei Du-Sommerard a. a. O. pl. XXXII

trennt, ist Christus von zwei Engeln in einem eiförmigen Limbus getragen, sitzend auf einem weissen Wagen. Auf dem blauen mit Sternen besäeten Felde die Monogramme IC XC.

VI. H ΠΕΝΤΗΚΟCΤΗ. Die Ausgiessung des hl. Geistes (ἡ κάθοδος τοῦ ἁγίου πνεύματος) ist durch zwölf Apostel dargestellt, von denen zwei unbärtig sind, Rollen und Bücher in der linken Hand haltend, die rechte Hand gegen das Himmelssegment ausgestreckt, aus dem zwölf Strahlen mit Flämmchen herabkommen. Als Repräsentanten der in den byzantinischen Darstellungen üblichen κόσμος stehen gewissermaassen an der Pforte des Gebäudes zwei Personen mit Rollen in der Hand und einer Art von Krone auf dem Haupte.

VII. Ἡ KóIMHCIc TĤCΘKȣ. Der Tod Mariä. (ἡ κοίμησις τῆς θεοτόκου). Maria auf dem Todtenbett liegend, umgeben von den Aposteln, darunter Petrus mit dem Thuribulum. An der Mitte des Bettes steht Jesus Christus mit der Seele Mariä. Vom Himmel, der durch ein Segment dargestellt ist, kommen vier Engel in fliegender Bewegung. Die Emails I, II, III, V, VI und VII sind offenbar aus einer Hand und als Fragmente eines grösseren Cyclus von Emaildarstellungen zu betrachten, über den wir weiter keine Anhaltspunkte haben.

Die zweite und die grössere Abtheilung der Pala d'Oro enthält folgende grössere Bilderwerke in Email:

VIII. SCS. LAVRETIVS.

IX. SCS. ElEeuTHEriVS.

X. SCS. VINCENTIVS.

Diese drei Heiligen sind im Diakonengewande mit dem Thuribulum und dem Weihrauchgefässe in der Hand dargestellt.

XI. VIRGO FERES PROLEM PARIAT QVEM MVNDVS ADOREt.

Mariä Verkündigung. Maria und der Erzengel sind stehend dargestellt; erstere vor einem prächtigen Betschemel.

XII. VIRGO PARiT FETA VELVT INTVLIT ANTE PROPHETA.

Die Geburt Christi in Verbindung mit der Verkündigung der Hirten. Maria liegt, daneben das Kind in einer Schwinge; der Stern steht über dem Kopfe des Kindes; zur rechten Seite ist die Verkündigung der Hirten dargestellt.

XIII. solveNS VINCLA R EIS FERTVR SVB MVNERE LEGIS.

Anstatt der ersten fünf Buchstaben stehen in Folge einer unverständigen Restauration die Buchstaben NZI.

Die sehr interessante Vorstellung der Opfer im Tempel (ἡ ὑπαπαντὴ τοῦ χριστοῦ) besteht aus fünf Gruppen. In der Mitte ist die Opferung im Tempel selbst dargestellt, rechts der hl. Joseph mit den zwei Tauben, links die Prophetin Anna mit einer Schriftrolle, auf

welcher die Worte † το | γτ | οτ, | ΠρΕ, d. h. τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν καὶ γῆν ἐδημιούργησε — dies Kind hat Himmel und Erde erschaffen — zu lesen sind [16]). In der oberen Ecke des Bildes steht ein Heiliger im Knabenalter mit einer Rolle, und auf der anderen Seite ein älterer Heiliger mit den Buchstaben auf der Rolle: TA | ΔE.

XIV. HIC SCELVSSOMnE LAVAT REPrOBus q VO DECIDIT ADAm.

Die Taufe Christi. Christus steht in ganzer Figur im Jordan, zu beiden Seiten je ein Engel mit einer Rolle in der Hand, oberhalb die Taube und ein Segment des Himmels. Im Jordan sitzt der Flussgott mit der Urne, eine nackte, grauhaarige Gestalt, und neben ihm steht eine Säule mit einem Kreuze [17]). In der oberen Ecke ein fliegender Engel — nach Durand vielleicht ein Prophet mit fliegendem Gewande, — eine Rolle haltend mit folgender Inschrift: ΛΟ | YCAC | TE, das Anfangswort des vor ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς citirten Spruches des Propheten Jesaias: »Waschet euch und werdet rein, nehmt die Uebelthaten von euren Seelen.« Jes. 1, 16.

XV. IN MENSA STAT PASTOR PIVS O | RDO STAT QVOQVE RAPTOR. Das Abendmahl (ὁ μύστικος δεῖπνος), in einer eigenthümlichen Weise dargestellt. Die Apostel liegen in antiker Weise um den hufeisenförmigen Tisch, Christus in der rechten Ecke desselben auf einem weissen Sopha. Alle Apostel, Judas mitinbegriffen, haben Nimbus; auf dem Tische steht ein Fisch.

XVI. SIC MORIENs VIRVS DE TERSIt QVO TVLIT VDRVS.

Christus am Kreuze ($\overline{IC}$ und $\overline{XC}$), mit etwas geöffneten Augen, zwischen Maria und Johannes, der heftig klagend mit der Hand den Mund schliesst. Ober dem Kreuze zwei Klageengel.

XVII. MORS PerIT MORTE RELEVANS LIGnO NEXIBus HOSTem.

Christus in der Vorhölle. Vorstellung ähnlich der vorhergehenden (sub II). Adam (ohne Eva) erhebt sich aus einem Sarkophage auf

---

[16]) Durand erinnert a. a. O. p. 252 an ein Gemälde in der Sammlung Artaud, ein Manuscript in London und ein Mosaik in S. N. in Trastevere in Rom, wo folgende Variante der früher angeführten Inschrift vorkommt: τοῦτο τὸ βρέφος οὐρανὸν ἐστερέωσε καὶ γῆν.

[17]) Der Jordan als Flussgott kommt öfters vor. Die Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς von G. Schäffer erwähnt seiner p. 178 bei der Vorstellung der Taufe Christi mit den Worten: »Und unter dem Vorläufer mitten im Jordan ist ein nackter Mensch, welcher quer daliegt, und zurückgewendet Christum mit Furcht anblickt; jener hält ein Gefäss und giesst aus demselben Wasser.« Dies Vorkommen der Säule ist äusserst selten.

der einen Seite, auf der anderen wieder auf dem Sarkophage ein König (David?) und eine Königin.

XVIII. VOBIS DICO CITE SVRREXIT XPS ABITE.

Die Frauen am Grabe Christi. Zwei Frauen in schön bewegten Formen am Grabe, in welchem weisse Linnen liegen. Am Grabe sitzt der Engel mit dem Stabe.

XIX. VERA CARO, CHRISTVS CLAVSIS SE CONTVLIT INTVS.

Die Betastung des Thomas (ἡ ψηλάφησις τοῦ Θομᾶ). Christus stehend vor einer geschlossenen Thüre. Der Apostel Thomas legt seine Hände in die Wunde Christi.

XX. PIGNORA NostRA FERenS REDIET O̅S̅ OMnIA querens.

Himmelfahrt Christi, mit Maria und zwei Gruppen von Aposteln und Petrus zur rechten und Paulus zur linken Seite Christi; dem ähnlich wie Nro. V [18]).

XXI. CVNCTORVm LINGVIS HOS CIELICVS INSTRVIT IGNIS.

Ausgiessung des hl. Geistes, wie in der Darstellung des oberen Feldes bei VI. Maria in der Mitte der Apostel, rechts Paulus, links Petrus. Unterhalb zwei Personen, von denen eine, mit einem sonderbaren Kopfputze, vielleicht einen Kaiser, die andere, halbnackte, den Κόσμος darstellt.

XXII. S̅C̅S̅. PETRVS ALEXANDRINVS.

XXIII. S̅C̅S̅ STEPHANVS (unbärtig).

XXIV. S̅C̅S̅ FORTVNATVS. Alle drei mit dem Weihrauchgefäss; gekleidet in dem Diakonengewande.

Aehnlich mit diesen Darstellungen von VIII—XXIV in der technischen Behandlung sind die zehn Scenen aus dem Leben des hl. Marcus, die rechts und links am Rande der unteren Abtheilung der Pala sich befinden. Sie enthalten folgende Darstellungen:

XXV. S̅C̅S̅. PETRVS. S̅C̅S̅ MARCUS. Petrus, auf einem Thron sitzend, übergibt dem hl. Marcus, der vor ihm mit einer Rolle in der Hand steht, einen Bischofsstab.

XXVI. DEFERTVR BEATVS MARCVS HERMAGORAM AP. Der hl. Marcus führt den weissgekleideten Hermagoras dem thronenden hl. Petrus vor.

XXVII. SANATVR ANANIAS BENEDICTIONE MARCI. Marcus mit einer Rolle in der Hand von der Schrift Ananias, der unter einem Bogen sitzt.

XXVIII. DESTRVIT YDOLVm BEATVS MARCVS. Ein Götzenbild, mit Schild und Lanze gerüstet, stürzt von einer Säule herab in Gegenwart des Heiligen.

---

[18]) Gestochen bei Cicognara.

XXIX. HIC BApTIZAT BEATVS MARCVS. Marcus vollführt den Taufact in Gegenwart mehrerer Priester.

XXX. IHS XPS PAX TIB EVanGelista MevC MARCE. In einem Himmelssegment Christus in der linken Hand eine Rolle haltend, mit der rechten Hand Marcus segnend, der mit aufgehobenen Händen steht.

XXXI. SVSPENDITVR BEATVS MARCVS. Der hl. Marcus steht vor einem Altartische, neben dem zwei Lampen hängen, und wird von zwei Personen mit Stricken hinaufgezogen.

XXXII. TOLLITVR BEATVS MARCVS DE ALEXANDRIA. Der Körper des hl. Marcus wird in einen mit Kreuzen versehenen Sarkophag gelegt; das Land ist durch Linien und Bäume angedeutet.

XXXIII. HIC DEFERTVR CORPVS SCI MARCI. Ein Schiff mit weissen Segeln, auf denen sich zwei grüne Kreuze befinden, trägt den Leichnam des hl. Marcus. Auf dem Schiffe sind vier Personen.

XXXIV. HIC SVSCIPITVR ETIAM BEATVS MARCVS. Der Leichnam des Heiligen von zwei Personen in einem Sarkophage getragen — unterhalb des Sarkophages schreibt eine Person in betender Stellung — wird vor einer Kuppelkirche von dem Bischof mit dem griechischen Vortragskreuz empfangen. Im Gefolge des Bischofs Soldaten mit Fähnlein und Lanzen. Diese mit lateinischer Inschrift versehenen Emails sind von gleichmässiger Arbeit. Sie sind mit einer blauen Emailbordure eingefasst und von besonderer Feinheit in der Zeichnung und Ausführung [19]).

Die Emailbilder VIII bis XXXIV bilden die Einfassung des eigentlichen Mittelbildes. Dieses besteht aus drei Reihen von Vorstellungen; jede dieser Reihen hat zwölf Bilder, in deren Mitte sich der thronende Christus mit der ἑτοιμασία befindet.

XXXV. Der thronende Christus ist ein prachtvolles Emailbild, reich geschmückt mit Perlen, Granaten, Rubinen und anderen in späterer Zeit eingesetzten Edelsteinen. Christus hält ein offenes mit Edelsteinen geschmücktes Buch in der Hand; sein Unterkleid ist lichtblau, sein Oberkleid dunkelblau; auf den nackten Füssen trägt er Sandalen. Um sein Haupt, von dem lange gescheitelte Haare herabwallen, ist ein mit Perlen verzierter Nimbus. Altbyzantinische Kunst und venezianische Prunksucht vereinigen sich in dieser Gestalt. In der Nähe des Hauptes steht das übliche IHS XPS. Dieses Email ist mit einer Inschrift umgeben, die von dem gothischen Ornament verdeckt ist, und von Bell-

[19]) Der hl. Marcus hat in diesen Emails den typischen Ausdruck im Kopf, und die schwarzen, vollen Haare.

amo[20]) wiedergegeben ist in folgender Weise: Hec ... majestas tua est ea summa potestas, qua datur omne bonum pietatis ... pete donum. Christus ist vor den vier Evangelisten, die ohne die Symbole in ganzer Gestalt dargestellt sind.

XXXVI. SCS MARCVS; sitzend, in der Hand Schreibtafel und Stift haltend, umgeben von Schreibrequisiten aller Art. Auf dem offenen Buche stehen die Worte: INICIVEO IHV XPI FILII DEI VIVI (incipit evangelium u. s. f.)

XXXVII. SCS IOANNES. Ein offenes Buch auf dem Pulpitum mit den Worten IN PRINCIPIO ERAT VERBVM.

XXXVIII. SCS MATHEVS, mit dem Buche LIBER GENERATIONIS.

XXXIX. SCS. LVCAS; wie die vorhergehenden mit Schreibapparaten und Buch, woraus IN DIEBVS zu lesen, dargestellt ist.

XL. Auf diesem Bilde ist die ἑτοιμασία τοῦ ϑρόνου dargestellt, eine specifisch byzantinische Auffassung der Verherrlichung des Thrones Gottes, welche nicht ohne Parallelen im römisch-heidnischen Cultus ist. Sie befindet sich oberhalb der Christusfigur, auf dem jüngsten Gerichte von Torcello und der grossen Kirche in Salamis unterhalb derselben[21]). Auf dem Email der Pala d'Oro ist diese in folgender Weise dargestellt. Auf dem mit einer Decke geschmückten Throne steht der hl. Geist, das (griechische) Kreuz; ein Buch liegt auf der Decke; zwei Leuchter stehen neben dem Throne. Dieses Symbol findet seine Begründung im 8. Psalm, Vers 8, paravit in judicis thronum suum (ἑτοίμασεν ἐν κρίσει τὸν ϑρόνον αὐτοῦ) et ipse judicavit orbem terrae in aequitate etc.[22]).

XLI. Ein geflügelter Engel mit einem Stab in der Hand und einem Diadem auf dem Kopf.

XLII. u. XLIII. Tetramorphen, viergestaltiges Symbol, der Engelkopf in der Mitte, Löwen-, Ochs- und Adlerkopf auf der Seite, und Augen auf den Flügeln[23]).

XLIV. wie XLI.

---

[20]) A. a. O. S. 5.

[21]) Didron, Manuel d'iconographie chrétienne, p. 270.

[22]) Aehnliche Darstellungen werden von Durand, Annales arch. a. A. 1. nachgewiesen zu Monreale in der Kathedrale, zu Palermo in der Capella Regia, zu S. Paolo fuori le mure, zu Torcello im Dom, in dem Evangeliar der Kirche des S. Michael zu Moskau, auf einem Deckel der Marcusbibliothek, auf einem Kreuze zu Namur, und im Hortus deliciarum.

[23]) Didron, Ann. arch., B. XVIII, p. 42. Aehnlich im Reliquiar von Limburg, im Hortus deliciarum u. s. f. Die Darstellung in den Emails der Pala d'Oro ist etwas abweichend von der Art und Weise, wie sie in dem Handbuch d. M. vom Berge Athos (d. A. S. 100) beschrieben werden.

XLV. OR. FALETRVS DI GRA VENECIE ΔVX. Eine langgestreckte Figur (an zehn Kopflängen) mit einer eigenthümlichen Krone, einem Scepter in der rechten, ein Kreuz in der linken Hand. Diese Figur soll den dreiundzwanzigsten Dogen von Venedig Ordelafo Falier darstellen, der von 1102 bis 1116 regierte, in welchem Jahr er nach Dandolo's Zeugniss »gloriosissime dies suos terminavit«. Das Bild scheint älter zu sein als die Inschrift und es dürfte die Vermuthung nicht unbegründet sein, dass dieses Bild eine ganz andere Persönlichkeit darstellt, als den berühmten Dogen. Nach Zanotto's Ansicht [24]) stellt diese Figur einen Despoten, den ersten Würdenträger des oströmischen Reiches vor [25]).

XLVI. Maria, betend mit ausgebreiteten Armen; mit dem Monogramm MP ΘΥ.

XLVII. ΕΙΡΙΝΗ ΕΥΑCΕRΕ ΣΤΑΤΗ ΑΥΓΟΥΣΤΗ; für ΕΙΡΗΝΕ ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΗ ΑΥΓΟΥΣΤΗ (das ΣΤ ist durch eine Art von Q gegeben). Bildniss der Kaiserin Irene, mit Krone und herabhängenden Quasten der Dalmatica, einem langen Stabe und dem griechischen Kreuze auf dem Kleide.

XLVIII. Inschrifttafel, enthaltend folgende Inschrift:

ANNO . MILLENO . CEN
TENO . IVNGITO . QVIn
TO . TVnC . ORDELAFVs FALEDRV . s
IN VRBE . DV
CABAT . Haec NOVA . FaCtA
FVIT . GEMIS . DITIS
SIMA . PALA.
QuaeRENO
VATAFVIT . TE . PET
RE . DVCANTE
ZIANI
ET PROCVRABAT
TVNC . ANGELus ACTA
FALEDRus ANNO MILL
ENO . BIS . CENTENO
QVE . NOVENO.

XLIX. Inschrifttafel mit gothischen Majuskeln, und die Inschrift XLVIII, enthaltend folgende Inschrift:

POST . GVADRAGEN,
O . QVINO . POST . MI

---

[24]) Venezia e sue lagule. T. II, 2. p. p. 82.

[25]) Codin, De officialibus palatii Constant. Bonnae 1839, p. 6.

LLE . TRECENTOS DA
DVLus . ANDREAS . PRaeCLA
Rus HONORE . DVCABA .
T . NOBiLIBus . Que . VIRIS .
TVNC . ProCVRĀnTIBus . AL
MAm ECCLesi . Am MARCI . V
ENERANDAm. IVRE . BE
ATI . DeLAVREDANIS
MARCO . FRESCO Que . QI
RINO . TVNC . VETVS.
HEC . PALA . GEMIS
PreCIOSA . NOVATVR

L—LXI. Auf diesen zwölf Emails sind Engel dargestellt, geflügelt, mit Stäben in der Hand, lichtblauem Unterkleid und dunkelblauem Oberkleide, sie schreiten auf einem mit goldenen Sternen und Linien gezierten Boden. Die vier Engel, welche dem Hauptbilde am nächsten stehen, sind als die vier Erzengel in folgender Weise bezeichnet: LIV. O ΑΡΧάγγελος ΜΙΧαηλ. LV. Ο ΑΡΧ . ΗȢΡΙΗL. LVI. Ο ΑΡΧ . ΓΑΒΙΗΛ und LVII. . . Ο ΑΡΧ . ΡΑΦΑΗΛ. Bei den unteren acht Engeln findet sich gleichförmig die Inschrift Ο ΑΡΧ.

LXII—LXXIII sind die zwölf Apostel dargestellt, sämmtlich ohne Inschrift, ohne andere Attribute als Bücher und Rollen, sämmtlich bärtig mit Ausnahme der Figuren auf LXII u. LXXII. Labarte hebt mit Recht die Schönheit dieser Emails hervor. Er nennt sie das Vollendetste, was in der ganzen Pala vorkommt. Die Zeichnung ist sehr correct, die Stellung voll Noblesse und die Gewänder schön angeordnet. Das Colorit der Emails ist mit einer solchen Kunst gearbeitet, dass es dem Künstler gelungen ist, durch eine zarte Modellirung die verschiedenen Theile des Gesichtes hervortreten zu lassen. Man kann diese zwölf Platten als das Chef-d'oeuvre der Malerei in incrustirtem Email betrachten.

LXXIV—LXXXV. Die untere grössere Bilderreihe enthält die zwölf Propheten. Es wird dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, dass die Inschriften bald lateinisch, bald griechisch sind. Die Einzeldarstellungen sind folgende:

LXXIV. Jesaias, alt, bärtig. ΟΠΡΟΦ HCAIAS mit der Rolle VIRGO CONCIPIET ET PAPIET FILIVM.

LXXV. Nahum NAVM, alt, bärtig, mit der Inschrift SOL ORTVS Est ET AVOLAVERVNT.

LXXVI. Jeremias. HIEREMIAS, mit der Inschrift EX EGyPTO VOCAVI FILIVm MEVm.

LXXVII. Daniel. DANIEL, mit kurzem Bart und geschmücktem Kleide, mit der Inschrift CVM VENERIT SCS Sanctorum.

LXXVIII. Moses. O ΠΡΟΦ ΜΟΗCI, eine jugendlich bartlose Gestalt mit der Inschrift: Ppro HetAM SVSCITABIT VOBIS.

LXXIX. Ezechiel. IEZECHIHEL, alt, bärtig, mit der Inschrift: PORTA QVAM VIDES CLAVSA ERIT.

LXXX. David. O ΠΡΟ. ΟΔΑΔ, mit weissem Bart, doppeltem mit Blumen gesticktem Mantel und Inschrift: + ΔΚΟΥ ΣΟΝΘΗΓΑΤΕ ΚΕ(καὶ) ΗΔΕ ΚΑΙ ΚΛιΝΟΝ +.

LXXXI. Elias. HELIAS, alt, bärtig, mit der Inschrift: V.VITDNS Non ERIT PLVVIA SVPer TeRrAm.

LXXXII. Zacharias, alt, bärtig, unbeschuht. Schriftrolle mit der Inschrift: ECCE DNS VENIET ET OMnes SSancti CVm EO.

LXXXIII. Habbakuk. ABBACHH, bärtig, unbeschuht. Schriftrolle mit der Inschrift: SI MORAm FECERIT ECTA expecta EVm.

LXXXIV. Malachias. MALACHIAS, bärtige Gestalt, Wundmale in den Händen. Rolle mit der Inschrift: ECCE DIES VENIVNT DICIT DNS.

LXXXV. Salomon. 'O COΛOMON, sehr schöne Darstellung, unbärtig, mit einer Krone mit Quasten, mit der linken Hand segnend. Rolle mit der Inschrift: HCOΦIA YKOΔ OMHCI AVTO (ἡ σοφια οἰκο δόμ.ησα αὐτόν).

Ausser diesen fünfundachtzig grösseren Darstellungen in Email finden sich aber noch eine sehr grosse Zahl, 84, kleinerer, die ohne alles System eingereiht sind. Wir führen dieselben in derselben Reihenfolge an, in der sie auf der Uebersichtstafel mit arabischen Ziffern angegeben sind. Sie gehören mit sehr geringen Ausnahmen der heiligen Geschichte an, und sind offenbar nicht für die Pala d'Oro gemacht worden, sondern sind verschiedenartigen Ursprungs und Fragmente von Arbeiten aus verschiedener Periode. Die Aufschriften sind sämmtlich griechisch; wo dies nicht der Fall ist, wird es besonders bemerkt werden.

1. 2. unbekannt.
3. hl. Auxentios.
4. hl. Georgios.
5. hl. Elpedepheos OAΠOC EA-ΠΗΔΗΦΡΟ (?)
6. hl. Eugenius [26]).
7. hl. Oretios O. OPETIO (?)
8. hl. Georgios.
9. hl. Mantheos ΜΑΝΘΕΟΣ.
10. MP. ΘΥ.
11. unbekannt.
12. hl. Demetrios.

---

[26]) Durand meint, dass die Eugenius-Bilder aus Trapezunt, wo der hl. Eugen als Patron der Stadt verehrt wird, stammen. Ueber die Beziehungen Venedigs zu Trapezunt s. Pasini, Codices manuscr. biblioth. v. Taurin. I. p. 212.

13. unbekannt.
14. hl. Petros.
15. MP OV.
16. hl. Mantheos.
17. unbekannt.
18. hl. Demetrios.
19. hl. Mandareos.
20. unbekannt.
21. hl. Philippos.
22. hl. Tryphon.
23. IC XC J. Ch. auf dem Throne sitzend, als O ANTIΦONHTHC
24. hl. Petrus.
25. O AΓIΩC ΠPOΔPομος.
26. hl. Mathaeos.
27. hl. Gregor ΓPIΓOPIOC ΘAY-MATȣPΓOC.
28. hl. Basilios.
29. O A . ΠAIVTIAEHMON (?)
30. O ANTIΦΩNHTHC.
31. IC CX (sehr schönes Email.)
32. 33. unbekannt.
34. hl. Kyrillos.
35. hl. Theodoros. Ein Email von besonderer Schönheit.
36. unbekannt.
37. 38. unbekannt.
39. hl. Eugenios.
40. MP ΘY.
41. OANN (unvollständige Inschrift).
42. IC XC.
43. unvollständige Inschrift eines bärtigen Heiligen.
44. hl. Kosmas.
45. hl. Theodoros.
46. hl. Anna.
47. ohne Inschrift.
48. hl. Georgios.
49. Erzengel Michael.
50. hl. Damianos.
51. hl. Pantelemons (wie 29).
52. hl. Prokopios.
53. hl. Hermolaos.
54. O ANENEOC (?)
55. hl. Eugenios.
56. hl. Diomedes.
57. O KYPCS (?)
58. hl. Akymthos. O AΓIOC AKVNΘOC.
59. hl. Prokopios.
60. hl. Eutropios.
61. hl. Eustratios.
62. hl. Bachos.
63. 64. beide der hl. Georgios.
65. ein Erzengel.
66. LIB. GEN. Ein Engel mit dem Buche. Symbol des Evangelisten Johannes (lateinische Inschrift).
67. Symbol des hl. Marcus, Löwe mit ECCE MITTO (lateinische Inschrift).
68. REX GLE (gloriae) in der Mitte der Rahme. A . W. ober dem Kopfe (lateinische Inschrift).
69. Adler mit dem offenen Buch IN PRINCIPIO. Lateinische Inschrift, Symbol des Johannes.
70. geflügelter Ochs. Lateinische Inschrift. FVIT IN DIEbus. Symbol des hl. Lukas.

Die Emails von 66—70 sind von entschieden anderer und minderer Arbeit, als die meisten der kleineren Emails. Möglich, dass sie nicht byzantinischen Ursprunges sind.

71. Johannes der Täufer.
72. hl. Georgios.
73. Ornament.
74. ein Erzengel.

75. 76. Jagdscenen. Auf beiden ein mit einem Diadem und Nimbus geschmückter Jäger, auf der Jagd, wie Nr. 80.

77. phantastisches Ornament mit zwei Schlangen, die sich um einen Baum schlingen, der sich oben in Form eines Kreuzes theilt. Auf den oberen Aesten sitzen zwei Schlangen.

78. $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{Y}}$.

79. phantastische Thiere, in der Mitte ein Weibskopf.

80. sehr schöne Jagdscene. Ein mit einem Diadem und Nimbus versehener Jäger zu Pferde, einen Falken in der Hand, unter dem Pferde Hunde, vor demselben ein Hase.

81. hl. Konstantinos; dargestellt mit einem einfachen Diadem mit herabhängender Quaste.

82. Erzengel Michael.

83. Ornament wie 73, 75, 76, 77, 79 u. 80. Diese sechs Emails gehören zusammen.

84. hl. Paulos.

Der Meister PW von Cöln.

Von **Max Lehrs.**

Als ich es vor zwei Jahren unternahm, den Nachweis zu führen, dass der Stecher der runden Spielkarten identisch sei mit dem Meister P P W des Schwabenkrieges [1]), musste ich leider die Frage nach der Nationalität dieses hervorragenden Künstlers unentschieden lassen. Seither ist mir das gesammelte Material über den Meister so angewachsen, dass ich hoffen darf, nunmehr Zuverlässigeres über seine künstlerische Individualität, namentlich aber über seine Heimat geben zu können, als es mir damals möglich war.

Vom »Schwabenkrieg« kannte ich bei Abfassung meiner Schrift nur das Dresdener Fragment des grossen Stiches und sah erst später ein complettes, den Ikonographen übrigens unbekanntes Exemplar in Basel, die beiden Fragmente in München und das tadellose v. Aufsess'sche Exemplar im Germanischen Museum. Durch freundlichen Hinweis des Herrn Pfarrers La Roche in Basel wurde ich auch erst nach Erscheinen meines Buches auf den sehr ausführlichen Artikel von v. Aufsess in den Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees [2]) aufmerksam gemacht, der den Stich nach seinem historischen und kulturgeschichtlichen Inhalt ziemlich erschöpfend behandelt, und dem auch eine verkleinerte Photographie des ganzen Blattes beigegeben ist. Welche historischen Vorgänge des Krieges von 1499 auf dem grossen Bilde vereinigt sind, muss man bei v. Aufsess selbst nachlesen. Hier soll nur geprüft werden, was seine Arbeit etwa über den Künstler und die Entstehungszeit des Stiches Neues enthält. — Das ist allerdings herzlich wenig. v. Aufsess setzt die Entstehung des Blattes mit Sicherheit in die ersten zehn Jahre des 16. Jahrhunderts, und wenn man nicht das Jahr 1500 als Datum der Ausgabe des Stiches in Anspruch nimmt, so wird man dagegen nichts einwenden können. v. Aufsess hätte aber ebenso gut die ersten fünf Jahre des 16. Jahrhunderts nennen können, denn es ist nicht wahrscheinlich, dass der Stecher eine längere Zeit bis zum Erscheinen seines Bildes verstreichen liess, wo der Krieg von 1499 dann schon halb in Vergessenheit gerathen sein musste.

---

[1]) »Die ältesten deutschen Spielkarten des k. Kupferstichkabinets zu Dresden.« Dresden 1885, p. 28—31.

[2]) Bd. I. (1869) p. 63 und II. (1870) p. 99.

Ueber die Nationalität des Stechers bringt die v. Aufsess'sche Abhandlung nichts Neues bei, sondern scheint sich an das von Nagler [3]) und Passavant [4]) Gesagte anzuschliessen. Der Dialekt wird mit Entschiedenheit für elsässisch erklärt, so dass kein Zweifel bestehe, der Künstler sei ein Elsässer aus der Schule Martin Schongauers gewesen. Leider habe ich auch die Bemerkungen Thausings [5]) übersehen und komme deshalb hier auf sie zurück. Der Dürerbiograph sagt über den Schwabenkrieg:

»Es erschienen alsbald in Nürnberg drei grossmächtige Kupfer, je aus zwei Platten zusammengesetzt, auf denen der ganze Verlauf des Schweizerkrieges bildlich dargestellt ist unter dem deutschen Titel [6]):

× DIS × IST × DERKRICH × TZWICHSSE × DEMRVMICHSSE × KVNICK × VND × DEN × SWEITZERN × VND × GANSE × LANTSCHAFT × STET × SLOS × VND × DVRFE' × IMSWEITZ' × LAND × VND × EIN × DEIL × FON × SWABE × LANT × VND × WAIR EIN × S × STAIT × GETZEICHNIT × DAS IST × DENSWEITZ' × VNDWORFE × DASAND' × DERICH × VND × DE' × SPRVNCK × VOMREIN × VND × THONA WBEIDE

Die Annahme Passavant's, dass das Werk schweizerischen Ursprunges sei, ist unbegründet und wird durch die Bezeichnung Maximilian's als Regia Majestas im lateinischen Titel, wie durch den Dialekt der deutschen Aufschriften und endlich besonders durch Stil und Technik der Kupferstiche widerlegt. Die Zugehörigkeit derselben zur Nürnberger Schule kann nicht zweifelhaft sein, und trotz dem unverständlichen Einschiebsel dürfte das auf einem der Blätter stehende Monogramm von dem sonst vorkommenden P W kaum zu unterscheiden sein.«

Thausing gelangt dann weiter zu dem in die Form einer Hypothese gekleideten Resultat, dass jene »zuverlässig in Nürnberg entstandenen« Kupferstiche auf die Pleydenwurff-Wolgemut'sche Werkstatt zurückzuführen seien. — Das Gedächtniss des Todten in Ehren — hier wird man ihm aber schwerlich folgen können, und nur in dem einen Punkt hat er Recht, dass die mit P W bezeichneten Kupferstiche von derselben Künstlerhand herrühren müssen, wie der Schwabenkrieg.

Wie ist es nun aber möglich, dass mehrere Forscher, wie Nagler, Passavant, v. Aufsess u. A., den Dialekt der Inschriften auf dem Schwabenkrieg mit Bestimmtheit für elsässisch erklären konnten, wenn ihn ein so gewissenhafter Kunstgelehrter wie Thausing für nürnbergisch hielt? Und wie ist es möglich, dass beide Parteien sich von der Wahrheit so weit ent-

[3]) Monogrammisten Bd. IV. Nr. 3233.

[4]) Peintre-Graveur Bd. II. p. 159.

[5]) Dürer, 2. Aufl. Bd. II. p. 239—240.

[6]) Ich gebe hier absichtlich die vierzeilige deutsche Ueberschrift diplomatisch genau im Urtext, während sie Thausing ins Hochdeutsche übersetzt. So mögen Sprachkundige die Richtigkeit dessen, was in Folgendem über den Dialekt gesagt wird, selbst prüfen. Nur die Form der Buchstaben konnte aus naheliegenden Gründen nicht beibehalten werden.

fernten, da der Dialekt jener Inschriften ganz unzweifelhaft niederdeutsch und zwar der Gegend von Cöln angehörig ist?

Nachdem ich in meinen »Spielkarten« die Dialektfrage nur gestreift und mich auf das Gutachten Nagler's und seiner Gewährsmänner berufen hatte, gelangte ich auf anderem Wege zu dem Endresultat, dass eine objective Abwägung aller Kriterien eher für, als gegen die niederdeutsche Herkunft des Stechers sprächen. — Seither ist nun die Frage in ein neues Stadium getreten, denn Wilhelm Schmidt, der seiner Zeit auch zuerst die engere Heimat des Meisters E S aus dem Dialekt seiner Legenden richtig nachgewiesen [7]), erklärte gelegentlich einer Besprechung meiner Schrift in der Beilage zur »Allgemeinen Zeitung« Nr. 156 (München, 7. Juni 1885) den Dialekt der Inschriften des Schwabenkrieges für cölnisch und äussert sich wie folgt darüber:

»Wir sagten oben, dass das Kartenspiel die Schrift mit dem Namen der Stadt Cöln und das cölner Wappen habe. Nun ist aber auch in den Aufschriften der Kriegsblätter die cölner Schreibweise unverkennbar, obschon der Künstler sich bemüht hat, der Sprache ein oberdeutsches Gewand zu geben. Bekanntlich pflegen im cölnischen Dialekt die langen »a« und »o« durch ein angesetztes i (oder y) zu Diphthongen umgewandelt zu werden, wobei das »i« in der Aussprache sicher nicht mit dem »a« oder »o« gleichwerthig war, sondern höchstens einen leichten Nachklang bildete, sonst würden sich nicht z. B. neben glaisworter auch glaseworter, neben loifen auch loufen etc. finden. Diese Schreibweise findet sich sehr charakteristisch auf unseren Kriegsblättern: wair (niederländisch waer, waar, d. h. wo), stait (niederl. staet, staat, d. h. steht, loift (niederl. loopt, d. h. läuft), cloister (niederl. clooster, d. h. Kloster) u. s. w. Auch sonst blicken aus dem oberdeutschen Gewande niederdeutsche Elemente durch, so das »d« in deil (niederländische deel d. h. Theil, das Wort ist übrigens auch hier dēil zu sprechen), das dem hochdeutschen »u« entsprechende »o« in den Namen Solitorn (Solothurn) und Friborch (Freiburg), ferner das öfter vorkommende van (statt von), z. B. De van Costenitz, van Sweitzern (statt die Konstanzer, von den Schweizern) etc. Wären alle diese Punkte vereinzelt, so würde man kein Gewicht darauf legen können, so aber bilden sie einen sprechenden Beweis. Ob nun der Künstler eine Vorlage mit oberdeutschen Inschriften hatte, oder ob er aus anderen Gründen, etwa des Gegenstandes oder des besseren Verkaufes halber oder wegen etwaiger damaliger Anwesenheit in Oberdeutschland, seine Sprache möglichst oberdeutsch halten wollte, lässt sich nicht entscheiden, genug, dass überall die cölner Schreibweise durchblickt. Lehrs' Annahme der Identität des Meisters des cölner Kartenspiels und des Meisters des Schweizerkrieges wird dadurch nur bekräftigt [8]).«

Ich habe inzwischen die Inschriften des Schwabenkrieges verschiedenen Germanisten zur Begutachtung vorgelegt und ausnahmslos das Urtheil W. Schmidt's bestätigt gefunden. Einer von ihnen schrieb mir darüber:

---

[7]) Repertorium f. K., Bd. VII. p. 490.

[8]) Neuerdings hat Dr. Schmidt seine Ansicht über den Dialekt der Inschriften des Schwabenkrieges auf p. 131 dieses Jahrganges des Repertoriums wiederholt.

»Die vom mittelhochdeutschen und neuhochdeutschen Sprachgebrauche abweichenden Eigenthümlichkeiten sind z. Th. in verschiedenen Dialektgebieten bräuchlich und haben somit keine Beweiskraft für einen speciellen Dialekt, z. Th. aber weisen sie bestimmt auf die cölnische Gegend hin. Abgesehen von diesen Eigenthümlichkeiten stimmt der Text so ziemlich mit der neuhochdeutschen Schriftsprache überein. Die Wiege des Meisters P P W wird also wahrscheinlich am Niederrhein gestanden haben. Da aber am Ende des 15. und am Anfange des 16. Jahrhunderts in den niederdeutschen Städten (besonders im amtlichen Verkehr) bereits die sogenannte Kanzleisprache, auf der die neuhochdeutsche Sprache Luthers beruht, gebräuchlich war, so hat der Meister seiner cölner Muttersprache Gewalt angethan und sich bemüht in dem zu immer grösserer Verbreitung gelangenden Neuhochdeutsch zu schreiben, ohne dass es ihm gelungen wäre, seine Herkunft ganz zu verleugnen.«

Nach diesen Ausführungen darf man als gewiss annehmen, dass der Meister P W ein Cölner war, zumal da er ja auf seinem runden Kartenspiel als Titel die cölner Kronen mit dem Gruss »Salve felix Colonia« anbrachte. So könnte auch das Thausing unverständliche Einschiebsel: P das der Künstler selbstbewusst nur bei der Bezeichnung seines grössten Werkes, des Schwabenkrieges, der gewöhnlichen Chiffre beifügte, sehr gut als »Pictor Coloniensis« gedeutet werden, ganz ähnlich wie der cölner Schongauer-Copist I C bei einzelnen Blättern das cölner Wappen zwischen seine Chiffre setzte. Das Wort »Pictor« ist natürlich cum grano salis zu nehmen und braucht durchaus nicht wörtlich als »Maler« übersetzt zu werden. Der Stecher eines so grossen Schlachtengemäldes konnte sich sehr wohl diesen Titel beilegen, wie es z. B. der Meister mit den Schriftbändern auf der grossen Darstellung des Glücksrades (P. II. 27. 48) that, als er sich selbst in die Darstellung aufnahm und daneben einen Zettel mit der Inschrift: »in spectatores pictor« [9]). — Der Einfluss Schongauer's, welcher Nagler, Passavant und Thausing in ihrer Annahme, dass der Stecher ein Oberdeutscher sei, bestärkt haben mag, war ja auch am Niederrhein ein mächtiger, wie die Arbeiten der Monogrammisten B R, P M oder H B beweisen. Die Wasserzeichen der vom Meister P W für seine Stiche benutzten Papiere: das Lilienwappen, die Hand, das Herz und die Zange sind ausschliesslich niederdeutsch. Die beiden ersteren kommen, wie ich schon in den »Spielkarten« erwähnt, sehr häufig bei Meckenen und dem Meister von Zwolle vor. Das Lilienwappen findet sich noch im 16. Jahrhundert am Niederrhein, z. B. bei Anton von Worms, und zwar in einer mit jenem des Schwabenkrieges und der runden Spielkarten genau übereinstimmenden Form. Endlich möchte ich noch auf das Vorkommen einer Windmühle auf Blatt 3 rechts oben am Bodensee hinweisen, die der Künstler sicherlich, auch wenn er den Feldzug von 1499 selbst mitgemacht haben sollte, nicht dort unten, sondern in seiner niederrheinischen Heimat vor Augen gehabt haben wird. Ob er die geschilderte Gegend aus eigener An-

[9]) Vergl. Sotzmann im Kunstblatt 1850 p. 77 u. 102.

schauung kannte, bleibt fraglich. Geographische Fehler kommen selten vor, und dass er einige Male in Ortsnamen ein C statt eines E setzte, kann als Flüchtigkeitsfehler gelten.

Rechnet man zu all' diesen Argumenten, welche für die niederrheinische, speciell cölner Herkunft des Meisters P W sprechen, dem Dialekt der Inschriften, dem Gruss an das glückliche Cöln auf dem Titelblatt der Spielkarten, dem niederrheinischen Wasserzeichen noch den weiteren Umstand, dass das Kartenspiel vollständig nur in den Copien eines niederrheinischen Stechers: des Telman von Wesel erhalten ist, so darf wohl die Frage nach der Heimat des Meisters endgültig als erledigt angesehen werden. Um jedoch auch Denen gerecht zu werden, welche mehr auf Autoritäten als auf Gründe geben, will ich mich schliesslich auf den Hauptvertreter der entgegengesetzten Ansicht berufen, nämlich auf Thausing, der es für ausgemacht hält, dass der Schwabenkrieg in Nürnberg entstanden und dass sein Stecher mit dem Meister P W identisch sei, der aber an anderer Stelle, freilich ohne es zu wissen, den Künstler ganz richtig localisirt.

In der Albertina befindet sich ein Stich des Meisters P W, von dem bisher kein zweites Exemplar bekannt geworden ist: »Loth und seine Töchter.« (Nr. 1) [10]. Derselbe war ursprünglich unten in der Mitte mit der vollen Chiffre P W bezeichnet. Unglücklicherweise wurde jedoch das P wahrscheinlich von einem Betrüger des vorigen Jahrhunderts ausradirt, in der Absicht den Stich für eine Arbeit des durch Christ zu grosser Berühmtheit gelangten »Kupferstechers« Wolgemut auszugeben. Die erste Folge dieser Manipulation war, dass Bartsch den Stich an die Spitze des Werkes von Wenzel von Olmütz stellte [11], die zweite, dass ihn Thausing naturgemäss für Michael Wolgemut in Anspruch nahm. Dass das Monogramm gefälscht ist, unterliegt keinem Zweifel, und meine Beobachtung hat bereits durch Wilhelm Schmidt Bestätigung gefunden [12]. Thausing sieht denn auch in diesem Stich einen Beleg für Wolgemuts Wanderschaft nach dem Rhein und für die cölnischen Einflüsse, die sich in seiner Kunstweise zeigen: Das Urbild des Loth, sagt Thausing, gehört der cölnischen Schule des Meister Stephan Lochner an: »die Töchter erscheinen in dem Aufzuge der damaligen rheinischen Mode, mit glattgeschorenem Vorderhaupt und rückwärts emporstehenden Hauben. Die Stichelführung ist hart und trocken und verräth namentlich im Baumschlage einen Meister, der auf die Wirkungen des Holzschneidemessers zu rechnen gewohnt ist.« — Das ausradirte »P« wirft aber alle diese Argumente für Wolgemuts Autorschaft über den Haufen, denn der Meister P W mit den cölnischen Aufschriften seines Schwabenkrieges und dem »Salve felix Colonia« der runden Spielkarten ist ja eben ein Cölner, bei dem also die cölnischen Einflüsse keiner Erklärung bedürfen. Dass seine Technik an die Bekanntschaft

---

[10]) Die in Klammern beigefügten Nummern beziehen sich auf das am Schluss dieses Artikels folgende Verzeichniss der Arbeiten des PW.

[11]) B. VI. 319. 1.

[12]) Kunstchronik XXII. (1887) Sp. 238.

mit dem Holzschneidemesser gemahnt, dürfte bei diesem Stecher schwer nachzuweisen sein, und der Baumschlag auf dem »Loth« erinnert nur an den ebenso schematischen auf dem hl. Georg (Nr. 7), dem Hieronymus (Nr. 8), oder Schwabenkrieg (Nr. 16) desselben Künstlers. Den trefflichen Thausing hat hier seine Manie, in allen Stichen Wenzels einen Zusammenhang mit der Schedel'schen Weltchronik zu entdecken, um auf diese Weise Wolgemut's Autorschaft für die Stiche glaubwürdig zu machen, in eine böse Falle gelockt. Wir sehen aber aus dem über den Loth Gesagten wenigstens, dass auch er den cölnischen Schulcharakter des Blattes richtig erkannte.

Die von Thausing angenommene Identität der bei Passavant getrennten Meister P W und P P W dürfte kaum auf Widerspruch stossen. Die stilistische Uebereinstimmung aller mit diesen Monogrammen bezeichneten Blätter springt in die Augen, und wenn Passavant [13]) die Stiche seines angeblich oberdeutschen Meisters P W sehr verschieden von dem Schwabenkrieg und viel mittelmässiger findet, so hat er übersehen, dass die künstlerischen Qualitäten eines Stechers während seiner Lebenszeit manigfachen Stilwandlungen unterworfen zu sein pflegen, und dass fast jeder Künstler beim Beginn seiner Thätigkeit ein anderes Gesicht zeigt, als am Schlusse derselben. Schon die stoffliche Uebereinstimmung vieler mit P W bezeichneter Blättchen, welche Gruppen von Kriegern in derselben Tracht, wie auf dem Schwabenkrieg darstellen, hätte zur Identificirung ihrer Stecher leiten können.

Zur Begrenzung der Schaffenszeit des Meisters P W von Cöln fehlt es noch an zuverlässigen Anhaltspunkten. Wir wissen nur durch den Schwabenkrieg, dass die Thätigkeit des Stechers über das Jahr 1499 hinausgeht, sehr wahrscheinlich sogar noch ins 16. Jahrhundert hinübergreift. Der Schwabenkrieg bezeichnet aber im Verein mit den runden Spielkarten den Höhepunkt und damit wohl auch das Ende seines Schaffens. Nach dem weiten Abstand, welcher die genannten Arbeiten von einem muthmasslich in der frühesten Zeit des Meisters entstandenen Werk: dem hl. Hieronymus (Nr. 8) in Dresden trennt, muss man zur Erklärung eines so bedeutenden künstlerischen Fortschrittes einen entsprechenden zeitlichen Intervall annehmen. Dass derselbe mehr als 30 Jahre beträgt, geht aus der Auffindung eines Stiches hervor, welcher nicht nach 1471 entstanden sein kann und dennoch eher mit den reiferen Arbeiten des Meisters als mit den aller Wahrscheinlichkeit nach frühesten Blättern übereinstimmt [14]). Dieser unbezeichnete und unbeschriebene Stich, ein Wappen mit drei Hirschköpfen (vergl. unten Nr. 17), fand sich in einem 1471 beendeten Manuscript der Bibliothèque royale zu Brüssel (Ms. 234), in welchem das Wappen als das des Walter de Blisia (Bilsen), Canonicus zu Aachen bezeichnet wird. Dass das Blättchen vom Meister P W herrührt, scheint mir keine Frage. Die Hirschköpfe stimmen ganz mit den Hirschen des Schweizerkrieges, das Laubwerk der Helmdecken mit seinen rundlichen

[13]) Bd. II. p. 161.

[14]) Den Hinweis auf das wichtige Blatt verdanke ich Herrn Dr. W. v. Seidlitz, der darin sofort eine Arbeit des Meisters P W erkannte.

Enden zu dem Ornament mit elf Kinderengeln (Nr. 20), Form und Grösse fast genau mit den runden Spielkarten, die ja ebenfalls unbezeichnet sind. Die glänzende technische Behandlung erinnert stark an Schongauer's runde Wappenblättchen [15]) und stimmt, wie gesagt, eher mit den späten Arbeiten des P W überein, als mit den frühen. Dass der Stich für einen geistlichen Würdenträger in Aachen gefertigt wurde, spricht gleichfalls für die Urheberschaft des besten cölnischen Kupferstechers.

Ueber den Namen des Meisters P W war es mir leider nicht möglich urkundliches Material aufzufinden. Bei Merlo (»Nachrichten vom Leben und den Werken cölnischer Künstler«) wird p. 573 ein Goldschmied Peter Wolff und seine Frau Greta erwähnt; doch ist die dabei angeführte Jahreszahl 1449 für unseren Meister wohl zu früh. Vielleicht gelingt es der cölnischen Localforschung Zuverlässigeres über diesen in der That höchst bedeutenden Künstler des 15. Jahrhunderts in Erfahrung zu bringen.

In dem allem Anschein nach ältesten Blatt, dem Dresdener Hieronymus (Nr. 8), zeigt sich der Meister noch auffallend schwach in der Zeichnung, so dass man ohne das Monogramm schwerlich seine Hand darin erkennen würde. Nur die kräftige technische Behandlung verräth seinen Stichel, und die eigenthümlich schwammige Terrainbildung, sowie die Zeichnung der Bäume und Häuser stimmen bereits mit dem Schwabenkrieg überein. Im landschaftlichen Theil der Darstellung bleibt sich der Künstler überhaupt ziemlich gleich, während er sich in der Zeichnung der Figuren stetig vervollkommnet. Daher fällt der Abstand zwischen Landschaft und Staffage im Schwabenkrieg zumeist auf. Menschen und Thiere sind mit einer Naturbeobachtung wiedergegeben, wie sie vorher höchstens aus den Stichen des Meisters des Hausbuches bekannt waren. Die Bäume erscheinen dagegen coulissenhaft flach, und das Hochgebirge im Hintergrunde mit seinen klosartig durcheinander gewürfelten Gipfeln macht geradezu einen komischen Eindruck. — In den kleinen Soldatenbildern des Meisters, besonders in Nr. 13 u. 14, zeigt sich ein ganz auffälliger Hang zur Magerkeit der Formen. Die mitunter unnatürlich verdrehten Beine sind dünn wie Froschschenkel, und an den Kniescheiben markiren sich deutlich die kugelförmigen Enden der am Gelenk zusammenstossenden Knochen [16]). Die geschwungene Pose der Krieger hat etwas unerhört Manierirtes, und diese an das Groteske streifende Uebertreibung in Formbildung und Bewegung klingt noch in dem Duett (Nr. 12) und im hl. Georg (Nr. 7) nach. Der Letztere lehnt sich in der Landschaft ganz an den Hieronymus (Nr. 8) an, lässt aber doch bereits in der besseren Zeichnung den geläuterten Geschmack des Künstlers erkennen. Die krummbeinige Stellung des Ritters erinnert an seine kleinen Soldatenbilder, die magere Gestalt der betenden Prinzessin an

---

[15]) Es kann dies freilich ein Zufall sein, wenigstens sprechen nicht einmal Wahrscheinlichkeitsgründe dafür, dass Schongauer's Wappen vor 1471 entstanden seien.

[16]) Vergl. meine Bemerkungen zum Schwabenkrieg a. a. O. p. 30.

verschiedene Staffagefigürchen im Schwabenkrieg. Zwischen den verkehrt stehenden Worten: AVE × MARIA × MATE (R × DEI) auf dem Riemzeug des Pferdes sind dieselben Trennungskreuze wie bei den Inschriften des Schwabenkrieges und der runden Spielkarten angebracht, auch die Buchstaben sind die gleichen. — Der reiferen Zeit des Stechers dürften sodann einige unbezeichnete und deshalb bisher unter den Anonymen beschriebene Blätter angehören, namentlich Aristoteles und Phyllis (Nr. 11), S. Catharina (Nr. 10) und S. Anna selbdritt (Nr. 5), letzteres eine echt cölnische Composition mit deutlichen Reminiscenzen an die getragene und feierliche Haltung der Madonnen des Meisters E S. Der Schwabenkrieg und das runde Kartenspiel dürften endlich das Werk des Meisters P W zeitlich beschliessen.

Bartsch beschreibt 3 Stiche des Künstlers, und Passavant bringt sein Werk auf 9 Blätter. Ich gebe in Nachstehendem ein nach den Gegenständen geordnetes Verzeichniss des auf 85 Blätter angewachsenen Werkes, wie es sich mir auf Grund meiner bisherigen Untersuchungen darstellt. Die neu aufgenommenen Stiche sind mit einem Sternchen bezeichnet, diejenigen, welche ich weder in den Originalen, noch in zuverlässigen Reproductionen kennen zu lernen in der Lage war, sind eingeklammert. Für die letzteren kann ich, soweit sie nicht das Monogramm des Meisters tragen, natürlich keine Garantie übernehmen, doch schien es mir rathsamer, dieselben wenigstens mit Angabe der Quelle aufzunehmen um meinen Nachfolgern Gelegenheit zu erneuter Prüfung zu geben.

1.* Loth und seine Töchter. Unten in der Mitte die Chiffre P W (das P ausradirt). 212 : 153 mm Einf. B. VI. 319. 1. Wien, Albertina.

Von Bartsch wegen des ausradirten P dem Wenzel von Olmütz zugeschrieben. Renouvier [17]) hat den Irrthum weiter verbreitet. Vergl. oben p. 258 Die später so beliebte Darstellung des trunkenen Loth erscheint hier zum ersten Male bei einem Stecher, der im Wesentlichen noch dem 15. Jahrhundert angehört.

(2.) Delila scheert Simson. Unten in der Mitte die Chiffre P W. 95 : 79 (?) mm. P. II. 162. 4. Paris.

3. Die Madonna auf der Rasenbank. Unten in der Mitte bezeichnet P ˆ W. 155 : 113 mm Einf. W [18]). Zange mit Blume. B. VI. 309. 1. Wien, Albertina.

(4.*) S. Anna selbdritt. Unbezeichnet. 111 : 76 mm. Willshire, Cat. II. 76. G. 57. London. Der etwas colorirte Stich wird von Willshire als flämische Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts unter den Anonymen beschrieben. Nach einer mir freundlichst zur Verfügung gestellten Notiz von W. von Seidlitz ist es eine frühe Arbeit des Meisters P W.

5.* S. Anna selbdritt. Unbezeichnet. 133 : 105 mm Einf. W. Ochsenkopf [19]). Naumann's Archiv VI. 102. 40. Willshire, Cat. II. 76. G. 56. Katalog

---

[17]) Des types et des manières des maîtres-graveurs (XVe siècle) p. 83.

[18]) W. = Wasserzeichen.

[19]) Dieser Ochsenkopf ist nicht etwa jenes oberdeutsche Wasserzeichen mit

der deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum Nr. 243. Nürnberg. Heliogravüre im Katalog des Germanischen Museums Taf. VII. Fig. 15.

Harzen beschreibt diese schöne, echt cölnische Composition in Naumann's Archiv a. a. O. als Arbeit seines fabulösen Stechers Bartholomaeus Zeitblom. Willshire erklärt den Stich nach einer Photographie im British Museum für oberdeutsch und für ein Werk der Schule Schongauer's. Ich kann nur einige Abhängigkeit vom Meister E S darin erkennen und habe ihn im Katalog des Germanischen Museums auf Grund seiner Uebereinstimmung mit anderen Stichen des Meisters P W, namentlich der hl. Catharina (Nr. 10), diesem Stecher zugeschrieben. Er gehört zu den reiferen Arbeiten desselben. Wahrscheinlich ist das Nürnberger Exemplar, welches von Drugulin in Leipzig erworben wurde, mit jenem identisch, das Harzen in Bologna sah, denn es trägt auf der Rückseite die Notiz: »Bologna a di 27 marzo comprata questa.«

(6.) St. Georg. Unten die Chiffre P W. 95 : 57 (?) mm. P. II. 162. 5. Paris.

7. St. Georg. Unten in der Mitte die Chiffre P W. 213 : 165 mm. B. VI. 309. 2. London. Reproduction von der Autotype-Company Nr. 355. Das jetzt im British Museum befindliche Exemplar stammt aus der Sammlung des Grafen Fries und ist dasselbe, welches Bartsch vorlag. Es wurde 1824 auf der Auction jener Sammlung in Amsterdam mit einem ganzen Portefeuille voll seltener Blätter des 15. Jahrhunderts, die grösstentheils an das British Museum gelangten, für 500 fl. verkauft.

8. St. Hieronymus. Unten in der Mitte die Chiffre P W. 228 : 333 mm Einf. W. Herz mit einem Kreuz. P. II. 162. 6 [20]). Dresden, Cab.

(9.*) St. Martin. Unbezeichnet. 103 : 71 mm. Unbeschrieben. Das Blatt wurde 1872 bei der Auction Durazzo für 320 fl. verkauft. Im Katalog (I. Nr. 166) ist es als »in der Weise des Monogrammisten P W gestochen« aufgeführt.

10.* S. Catharina. Unbezeichnet. (?) 107 : 66 mm Einf. B. X. 32. 61. P. II. 238. 185. Basel. Dresden, Cab. Militsch i. Schlesien, Sammlung Maltzan. Wien, Albertina. Lichtdruck im Katalog Amsler u. Ruthardt XXVI. Das letztgenannte Exemplar aus den Sammlungen Hawkins (1850) und Griffiths (1883) stammend, wurde für 200 Mk. an Gutekunst verkauft. In der linken unteren Ecke dieses Blattes sind die Spuren einer Chiffre bemerkbar, welche wahrscheinlich vom Stecher wieder ausgeschliffen wurde, so dass man sie nicht enträthseln kann. Sie ist selbst in den besten und kräftigsten Abdrücken so undeutlich, dass weder Heinecken [21]) noch Bartsch und Passavant darauf

---

Stange und Stern, wie es häufig beim Meister E S vorkommt oder mit dem Antoniuskreuz bei Schongauer, sondern von jener schmächtigen, langgezogenen Form, mit kleinen Ohren, wie es am Niederrhein z. B. in den Stichen des Bandrollen-Meisters (Figurenalphabet) bisweilen angetroffen wird.

[20]) Vergl. Heinecken, Neue Nachrichten I. 382. 1.; Brulliot, Dict. II. 2363. und Nagler, Monogr. IV. 3429. 5.

[21]) Neue Nachrichten I. 337. 234.

aufmerksam wurden. Zuerst wird sie im Katalog Hawkins (Nr. 674)[22] als A P gedeutet, doch fehlt der Horizontalstrich des A. Nach Untersuchung aller fünf Exemplare und einer photographischen, etwa vierfachen Vergrösserung des Abdruckes in Dresden glaube ich PV lesen zu müssen, und es könnte dies sehr wohl das getilgte Monogramm P W sein. — Die Arbeit gehört jedenfalls dem Meister P W an, mit dessen Stichen sowohl der niederrheinische Typus der Heiligen, namentlich aber die Zeichnung der Hände und die Haarbehandlung übereinstimmen. Der etwas kleinliche, aber niemals scharfe oder eckige Faltenwurf erinnert an die runden Spielkarten des Meisters, mit deren Damen die Heilige überhaupt viel Aehnlichkeit hat. Auch die schwungvolle Zeichnung der Pflanzen und die technische Behandlung des Blattes stimmen mit den ebenfalls unbezeichneten Spielkarten. Der Stich wird daher wohl gleichfalls der späteren Zeit des gereiften Künstlers angehören.

11*. Aristoteles und Phyllis. Unbezeichnet. 117 : 81 mm Pl. B. X. 52. 27, P. II. p. 114 und 240. 211. Brüssel. Wien, Albertina. Copie von Wenzel von Olmütz 113 : 83 mm. P. II. 136. 74.

Bartsch beschreibt das reizende Blatt unter den Anonymen und sagt, es sei dermassen in der Manier Schongauer's behandelt, dass man es ihm zuschreiben müsse. Passavant folgt ihm darin, scheint aber den Stich nicht aus eigener Anschauung gekannt zu haben. Er befindet sich ziemlich versteckt im Schongauer-Band der Albertina unter den zweifelhaften Blättern. Das Exemplar in Brüssel ist ringsum verschnitten[23].

Meines Erachtens hat man in diesem Blatt eine der anmuthigsten Compositionen des Meisters P W vor sich, der ja den Einfluss Schongauers auch in anderen Stichen deutlich zeigt. Die niederrheinische Provenienz des Blattes ist schon durch das Costüm, namentlich den Hennin der Phyllis ganz unzweifelhaft. Aus dem Umstande, dass es Wenzel von Olmütz copirt hat, kann man auch mit ziemlicher Sicherheit schliessen, dass der Lautenschlägerin Wenzel's (P. II. 136. 75) ebenfalls ein Original des P W zu Grunde liegt, da dieselbe in Typus und Costüm vollständig mit der Phyllis übereinstimmt[24].

Eine sehr ähnliche, offenbar von diesem Stich beeinflusste Darstellung derselben Scene befindet sich auf einem runden Nürnberger Glasgemälde im Germanischen Museum aus der Freiherrlich v. Aufsess'schen Sammlung (um 1500—1520)[25].

12. Das Duett. Unten in der Mitte die Chiffre P W. 117 : 90 mm Pl. P. II. 162. 7[26]. Berlin. Ein zweites Exemplar kam 1873 aus der Samm-

---

22) Nach diesem auch im Kat. Griffiths Nr. 10.

23) Eine Photographie davon im Dresdener Kabinet.

24) Wilhelm Schmidt (Repert. X. p. 129) möchte das verlorene Original dem Meister der Spielkarten zuschreiben. Ich kann mich dieser Meinung jedoch schon aus dem äusserlichen Grunde nicht anschliessen, weil das Costüm der Lautenschlägerin viel jünger ist, und auch der Hennin beim Meister der Spielkarten noch nicht vorkommt.

25) Katalog der Glasgemälde (1884) M. M. 143. Abbildung auf Taf. VIII.

26) Vergl. Brulliot, Dict. II. 2363.

lung Durazzo für 321 fl. an Eugen Felix und wurde 1885 bei der Auction Felix für 680 Mk. an Thibaudeau verkauft. Lichtdruck im Katalog Durazzo.

13. Zwei Soldaten im Gespräch. Unten in der Mitte bezeichnet: P W. 153 : 113 mm. B. VI. 310. 3 [27]). Oxford. Wien, Hofbibl. Ein Abdruck wurde 1845 auf der Auction Delbecq mit 7 Fr. 50 Cent. bezahlt. Bei dem aus der Douce-Collection stammenden Exemplar der Bodleian-Library ist die Chiffre abgeschnitten. Es existirt eine Photographie davon.

14. Zwei Soldaten im Gespräch. Unten in der Mitte bezeichnet: P W. 162 : 63 mm. P. II. 163. 8. London. Oxford. Von dem letzteren Exemplar existirt eine Photographie. Ein dritter Abdruck fand sich in dem vom Münchner Cabinet 1884 erworbenen Klebeband von 1567 und wurde beim Ankauf zurückgelassen. Er kam noch im November desselben Jahres in einer Auction von G. Gutekunst zur Versteigerung. Lichtdruck im Katalog. Das Blatt bildet ein Seitenstück zu dem vorhergehenden (Nr. 13).

Gegenseitige Copie mit dem Zeichen IXI [28]) unten etwas links von der Mitte. Der Krieger mit der Lanze hat ausser dem Kinn- noch einen Schnurrbart. In einer Einfassungslinie. 92 : 56 mm Pl. Die vier Ecken der unregelmässigen Platte sind abgeschrägt. Unbeschrieben. München. Cab. Sehr schwache, wahrscheinlich bereits dem 16. Jahrhundert angehörige Arbeit.

14a.* Zwei Soldaten mit Trommel und Pfeife. Unten in der Mitte Schongauer's Werkzeichen ☨. 93 : 68 mm. Pl. P. II. 169. 1. München. Cab. Diese dürftige und magere Arbeit, welche Brulliot [29]) mit Recht schon in's 16. Jahrhundert verweist, ist ganz unzweifelhaft eine gegenseitige Copie nach einem verschollenen Original des Meisters P W. Es geht dies nicht nur aus dem Gegenstand der Darstellung, sondern auch aus der Zeichnung der Figuren und dem Costüm derselben hervor. Da beide Soldaten das Schwert an der rechten Seite tragen, ist die Copie jedenfalls wie die vorhergehende, deren Original bekannt ist, gegenseitig. Sie rührt auch trotz des Schongauer'schen Werkzeichens von derselben Hand her wie jene. Beide Stiche haben fast die gleiche Grösse, zeigen dieselbe Behandlung und sind mit denselben Farben (Schmutzigroth, Grün und Dunkelgelb) colorirt. Auf der Rückseite der beiden Musikanten findet sich ein lateinischer Spruch.

(15.*) Zwei Ritter im Gespräch. Unbezeichnet. 138 : 95 (?) mm. P. II. 241. 217. Coburg.

Passavant sagt von diesem Blatt, das er bei den Anonymen beschreibt, die Figuren seien voll, und Stichelführung wie Zeichnung verrathen einen Meister im Stile des P P W.

15a.* Drei Landsknechte im Gespräch. Sie stehen nebeneinander. Der zur Linken, in ziemlich gespreizter Pose, hält in der linken Hand eine Fahne und legt die Rechte an den Schwertgriff. Er ist nach links ge-

---

[27]) Zuerst erwähnt von Heinecken, Neue Nachrichten I. 382. 2.

[28]) Nagler erwähnt in den Monogrammisten IV. 2294 einen Stecher mit sehr ähnlichem Zeichen und der Jahreszahl 1678, der ein Blatt nach D. Teniers radirt hat. Derselbe kann natürlich mit unserem Copisten nicht identisch sein.

[29]) Dict. I. 3188.

kehrt und wendet das Gesicht zu seinem rechts stehenden Kameraden, der vom Rücken gesehen ist, und in der Rechten eine Hellebarde hält. Rechts steht der Dritte mit kurzem Bart, ein wenig gegen links gewendet. Er hält die Partisane über die Schulter und scheint das nicht sichtbare Schwert wie die beiden Anderen auf der rechten Seite zu tragen. Die beiden links stehenden Soldaten sind bartlos und ihre Baretts schmücken Federn. Der wellige Boden ist kahl. Einfassungslinie. 159 : 138 mm Einf. Thausing, Dürer (2. Aufl.) Bd. I. p. 238. München, Hof- und Staatsbibl.

Dieser Stich findet sich in einem am 20. December 1504 gebundenen Handschriftenband Hartman Schedel's (Clm. 716) auf fol. 328 recto. Thausing schreibt ihn einem untergeordneteren Schüler Wolgemut's zu und möchte den Meister P W für den Urheber des Blattes halten. Für diesen hervorragenden Künstler ist jedoch die Arbeit viel zu schwach, und man würde den Stich nach dem Gesammteindruck sicher für beträchtlich jünger halten, wenn er sich nicht aller Wahrscheinlichkeit nach schon 1504 in dem Bande befunden hätte [30]. Die Tracht der Landsknechte entspricht freilich ganz jener der Soldaten des Schweizerkrieges, auch ihre Bewaffnung ist die gleiche. Die Formgebung erscheint aber viel gedrungener und voller als beim Meister P W, so dass — wenn wirklich ein verschollenes Original dieses Stechers zu Grunde gelegen hat — die Copie sehr ungenau sein müsste [31].

16.* Der Schwabenkrieg. Grosse Darstellung aus 6 Querblättern, welche zusammengesetzt (1, 2, 3 oben, 4, 5, 6 unten) ein längliches Viereck bilden. Unten in der Mitte von Blatt 5 die Chiffre: P P W. 512 : 1121 mm Einf. 516 : 1132 mm Pl. P. II. p. 159 [32]. Basel. Nürnberg. Wien, Hofbibliothek. Photographie um etwa ein Drittel verkleinert in den Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees, Bd. I. (1869), Heliogravüre in der zweiten Jahrespublication der Chalkographischen Gesellschaft (1887). Beide Reproductionen nach dem Exemplar des Germanischen Museums. Der Nürnberger Abdruck ist unstreitig der schönste unter den drei noch complett erhaltenen. Er wurde für 250 Thlr. vom Baron Hans v. Aufsess erworben, der ihn seinerseits vom Appellationsrath v. Eisenhardt in München gekauft

---

[30]) Der Codex enthält ausserdem nur eine Copie nach dem Christus der grossen Apostelfolge des Meisters E S B. 50 und mehrere Stiche von Jacopo de Barbarj. Die E S-Copie kam mir bei Durchsicht des Schedel-Codex durch ihr modernes Aussehen verdächtig vor. W. Schmidt untersuchte die Sache und fand, dass der Kupferstecher und frühere Vorstand des Münchener Kabinets, Mathias Schmidt, sowohl die Copie nach E S, wie vier Blätter von Jacopo de Barbarj durch selbstgefertigte Facsimile-Stiche ersetzt und die Originale in das Kupferstichkabinet überführt habe, wo sie sich noch befinden. Sie sind an dem Schedel'schen Roth kenntlich, das sie an einigen Stellen tragen.

[31]) Bis zu einem gewissen Grade bietet der Stich in Zeichnung und Technik Analogieen mit einer ebenfalls sehr schwachen Copie der Kreuztragung nach dem Meister des Hausbuches (B. X. 4. 8 und P. II. 149. 24) in Dresden.

[32]) Vergl. des Verf. Schrift »Die ältesten deutschen Spielkarten etc.« p. 28, und »Katalog der deutschen Stiche des 15. Jahrhunderts im Germanischen Museum.

hatte. Das Exemplar der Wiener Hofbibliothek ist stark restaurirt und wurde vom Kunsthändler Butsch in der Schweiz gefunden. Ein drittes, bisher ganz unbekanntes Exemplar fand Dr. Eduard His auf der Stadtbibliothek zu Basel. Es befindet sich jetzt in der öffentlichen Kunstsammlung daselbst. Die Blätter sind zusammengesetzt, und die erklärende Inschrift auf Blatt 2 ist ausradirt.

Es mögen hier einige Bemerkungen über die einzelnen Blätter des grossen Schlachtenbildes, sowie über die Wasserzeichen und Fundorte der unvollständigen Exemplare folgen [33]).

Blatt 1. 254 : 373 mm. Bl. W. Hand (Basel,) Lilienwappen (Nürnberg). Die wichtigsten Momente auf diesem Blatt sind: die Niederlage der Schwaben am Schwaderloch bei Constanz (18. April 1499). Die zwei Geschütze sind wahrscheinlich die beiden den Eidgenossen bei Ermatingen abgenommenen und von diesen zurückeroberten Feldschlangen [34]). Sodann die Schlacht auf der Malser Haide (22. Mai 1499). Die Ortsnamen: Bregenz, Lindau, Rorschach, Ems, Fussach, Rheineck, Chur, Feldkirch, Vaduz, Steinach, Altnau, Appenell, St. Gallen sind durchweg verständlich, nur »ROVICHSDORF« am südlichen Ufer des Bodensees westlich von Rorschach, also im Bilde rechts [35]), vermochte ich nicht zu identificiren. Das noch weiter nach Westen zu gelegene »NVSLINGEN« ist wahrscheinlich der Ort Dussnang im Thurgau, der früher auch Duslingen hiess [36]).

Blatt 2. 259 : 378 mm. Pl. München. W. Lilienwappen (Basel und Nürnberg), Hand (München). Das Münchener Exemplar trägt ein sorgfältiges Colorit von Zinnober, Grün, Gelb, Blau und Hellbraun. Dies Blatt enthält oben die Erklärung des ganzen Stiches links in lateinischer Sprache auf 3 Zeilen, rechts in deutscher auf 4 Zeilen.

Die Darstellung umfasst den südwestlichen Zipfel des Bodensees, den sogenannten: Untersee mit der Insel Reichenau und einen Theil des nordwestlichen Ueberlinger Sees mit der Insel Mainau. Die wichtigste Begebenheit ist hier die Einnahme von Ermatingen durch die Kaiserlichen [37]). Ausserdem finden wir die Ortsnamen: Allensbach, Zell am Untersee, Constanz, Steckborn, Liebenfels (die Burg), Feldbach [38]), Gottlieben und Tagerwylen,

---

[33]) Da der Stich durch die Publication der Chalkographischen Gesellschaft erfreulicher Weise nunmehr in allen Cabinetten vorhanden ist, mag man diese Bemerkungen, soweit sie sich auf den bildlichen Inhalt der Darstellung beziehen, mit der Heliogravüre vergleichen.

[34]) Pirckheimer, Schweizerkrieg p. 134.

[35]) Die Himmelsrichtungen sind auf dem Stich entgegen der üblichen Darstellungsweise so vertheilt, dass Süden oben, Norden unten, Osten links und Westen rechts liegt. Dies muss man daher bei einem Vergleich des Bildes mit den Angaben im Text im Auge behalten.

[36]) Die Nachweise über verschiedene auf dem Schwabenkrieg vorkommende Ortsnamen verdanke ich der Güte des Conservators der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel, Herrn Pfarrer Em. La Roche.

[37]) Pirckheimer p. 133—134.

[38]) Feldbach liegt eigentlich mehr östlich als Liebenfels, dicht bei Steckborn am Untersee.

sowie in der Ferne: Rapperschwyl, mit der erst 1878 durch den Seedamm verdrängten Holzbrücke, Zürich und Einsiedeln.

Blatt 3. 262 : 371 mm. Pl. München. W. Hand (Basel), Lilienwappen (München und Nürnberg). Der Münchener Abdruck ist mit denselben Farben wie Blatt 2 colorirt. — Die den Grafen Sulz gehörige kleine Stadt Thiengen wird von den Kaiserlichen besetzt unter dem Hauptmann Dietherich von Blumeneck, durch dessen Verrath aber von den Schweizern genommen und niedergebrannt [39]). Ueberfall bei Schloss Dorneck. Graf Fürstenberg wird in seinem Lager an der Birs mit den Seinen niedergemacht (22. Juli 1499) [40]). Die Darstellung umfasst die Gegend um den Rhein westlich vom Bodensee, im Süden bis Freiburg im Uechtland, im Norden bis Freiburg im Breisgau. Vom Ausfluss des Rheines aus dem Untersee bei Stein sieht man am rechten Ufer zunächst Schloss Hohen-Krähen, dann die Orte Schaffhausen, Waldshut und Säckingen, am linken: Diessenhofen, Zurzach, wo die Aar und Limmat in den Rhein münden, Hohebützig [41]), Laufenburg, Rheinfelden und endlich Basel, wo die Birs mündet. In der Ferne das Hochgebirge mit Bern, Freiburg und Solothurn, ganz im Westen Schloss Pfeffingen und Dornach. Die Ritter, welche hier zu Pferde mit eingelegter Lanze gegen das Fussvolk der Kaiserlichen anstürmen, das erschreckt sein Lager verlässt, sind die italienischen Bundesgenossen der Schweizer und die Worte: »DEWELLES GARD« zwischen den Rittern und dem Ufer der Birs bedeuten »die welsche Garde«. Die Namen der nördlich vom Rhein gelegenen Ortschaften und Burgen sind: Gaienhofen, Hohentwiel [42]), Friedingen, Hallau [43]), Thiengen, St. Blasien. Nördlich davon die Burgen: »MANGBERCH«, »HENYWENN« und »RAPERSTEIN« [44]), an dessen Fuss Neustadt und ganz im Westen Freiburg im Breisgau.

Blatt 4. 254 : 370 mm. Pl. Dresden, Sammlung des Prinzen Georg London. W. Lilienwappen (Basel und Nürnberg.) Lichtdruck nach dem mittleren Theil des Dresdener Exemplares, das 1838 bei der Auction Sternberg-Manderscheid für 5 Thlr. von König Friedrich August II. erworben wurde, in meinen »Spielkarten« p. 29. Dargestellt ist der nordöstlich vom Bodensee gelegene Theil von Schwaben mit den Orten: Biberach, Markdorf, Ravensburg, Buchhorn (dem heutigen Friedrichshafen) und Lindau, dessen Name noch auf Blatt 1 steht.

Blatt 5. 256 : 375 mm. Pl. W. Lilienwappen (Nürnberg.) Auf diesem

[39]) Pirckheimer p. 138.

[40]) Pirckheimer p. 179—184.

[41]) Auf dem Stich: »HOIEBILS«. Nach der Dufaurkarte ein Hügel c. 3 km. südlich von Laufenburg. Vielleicht trug er früher eine Burg.

[42]) Am Fuss des Hohentwiel: »KAANGEN«, wohl nur ein Schreibfehler für Klangen.

[43]) Das Dorf Hallau liegt auf dem Stich südlich von Schaffhausen, das heutige Unter-Hallau westlich.

[44]) Von diesen drei Burgen ist »Mangberg« heute nicht mehr zu identificiren, auch ein Rappoltstein ist mir nur im Elsass, nicht aber im Schwarzwald bekannt »HENYWENN« könnte das Schloss Hohen-Höwen im Hegau sein.

Blatt sieht man Kloster Salmansweiler und im Hintergrunde am nördlichen Ufer des Ueberlinger See's die Orte: Meersburg, Ueberlingen und Sernadingen [45]) (heute Ludwigshafen). Unten in der Mitte das Monogramm des Stechers.

Blatt 6. 255:373 mm. Pl. Brüssel. Oxford (4 Fragmente). W. Lilienwappen (Nürnberg.) Die Ufer der Donau mit deren Quelle im Walde bei Donaueschingen und verschiedenen nordwestlich vom Bodensee gelegenen Ortschaften und Schlössern: Burg Hornberg (HORIBVRCH) [46]), Nellenburg [47]), Stockach, Schloss Ach, Engen, Fürstenberg, Geisingen, »WARTENBERCH« (?), Rottweil und Villingen.

Die von Lippmann (Zeichnungen von Albrecht Dürer) unter Nr. 3 publicirte Zeichnung eines reitenden Paares soll als genrehafte Einfügung auf einem der sechs Blätter des Schwabenkrieges copirt sein. Es muss dies auf einer Verwechselung beruhen, denn das Paar kommt nirgends auf dem genannten Stich vor. Damit erledigt sich auch die Zuschreibung der sicherlich oberdeutschen Zeichnung an den Meister des Schweizerkrieges, welche Wickhoff (Zeitschr. f. bild. Kunst Bd. XIX [1884] p. 167) vorschlägt.

Die 1886 vom Berliner Cabinet erworbene Federzeichnung, welche in den amtlichen Berichten des Jahrbuches der k. preussischen Kunstsammlungen Bd. VII. Sp. LII. frageweise dem Meister P P W, als Theil des Originalentwurfes für den Schwabenkrieg, zugeschrieben wird, ist nach meinem Dafürhalten von einem späteren oberdeutschen Künstler und hat jedenfalls mit dem Schwabenkrieg und seinem Stecher nichts gemein.

17.* Wappen des Walter von Bilsen, Canonicus zu Aachen. Ein nach rechts (heraldisch) geneigter Schild wird von einem rechts stehenden wilden Manne gehalten, der einen Blätterkranz auf dem bärtigen Haupt trägt und in der erhobenen Linken eine Keule schwingt. Das Wappen zeigt drei Hirschköpfe (2:1). Auf dem bekrönten Spangenhelm mit reichen Decken, deren Blattwerk den Schildhalter umschlingt, ein Hirschgeweih. Der Boden ist mit Rasen bedeckt. Doppelte Kreiseinfassung. Unbezeichnet. 67 mm Durchmesser. Unbeschrieben. Brüssel. Eine Photographie im Dresdener Cabinet. Vergl. die Bemerkungen auf p. 259.

18.* Querfüllung. Unten etwas links von der Mitte bezeichnet P W. 40:141 mm. Einf. B. X. 65. 16. P. II. 244. 234 und 245. 247. Wien, Albertina. Ein zweites Exemplar wurde 1873 bei Durazzo mit 60 fl. bezahlt. Bartsch, der das Blättchen bei den Anonymen beschreibt, hat die Chiffre ihrer

---

[45]) Die Schreibweise SCRNATINGEN beruht auf einem Flüchtigkeitsfehler, da der Stecher für das E gewöhnlich die ältere dem C ähnliche Form wählt.

[46]) Das Gebäude selbst, in welchem Götz von Berlichingen 1562 starb, auf Blatt 3.

[47]) Jetzt auf der Badischen Specialkarte nur als Haus angegeben, muss wohl als Sitz des edlen Geschlechtes doch einst ein Schloss gewesen sein. Vergl. hierüber Pirckheimer p. 146—147: »Stockach wird von den Schweizern belagert, aber von den Kaiserlichen mit Entschlossenheit vertheidigt. Zugleich werden die Eidgenossen von dem die Stadt überragenden Schloss Nellenberg aus unaufhörlich mit Feldschlangen beschossen« u. s. w.

Kleinheit wegen übersehen. Sie befindet sich aber auf dem Exemplar der Albertina, das ihm vorlag, ebenso deutlich wie auf jenem der Sammlung Durazzo, das Gutekunst [48]) deshalb für unbeschrieben hielt. Auch Passavant scheint bei einem Abdruck, den er bei R. Weigel sah, die Chiffre nicht bemerkt zu haben. Wessely [49]) entlehnt seine Angaben nur dem Katalog Durazzo, wo unter Nr. 250 auch ein bis dahin unbeschriebenes Gegenstück von der Hand desselben Stechers citirt wird. (Vergl. die folgende Nummer.)

(19.*) Querfüllung. Unten in der Mitte bezeichnet PW. 41 : 142 mm. Wessely, Supplemente p. 28. Nr. 1. Das Blatt wurde wie sein Gegenstück (Nr. 18) bei Durazzo mit 60 fl. bezahlt.

20. Ornament mit 11 Kinderengeln. Unten in der Mitte bezeichnet PW. 128 : 104 mm. Einf. P. II. 163. 9. Dresden, Sammlung des Prinzen Georg. Paris. Gegenseitige Copie von Wenzel von Olmütz. Wessely, Supplemente p. 28. Nr. 3. Passavant führt nach Brulliot [50]) ausser diesem Stich noch ein Ornament mit sieben Kinderengeln auf, das im Katalog Blücher [51]), wie folgt, beschrieben sein soll: »Drei Reihen Blattornament, zwischen welchen man sieben Genien sieht.« Dies ist unrichtig. Es heisst vielmehr a. a. O.: »Reiche Blätterverzierungen, zwischen welchen in drey verschiedenen Reihen Genien befindlich sind. In der oberen Reihe sind fünf, wovon der mittelste sich herabneigt, in der untersten Reihe sitzen zwey zur Linken gegeneinander etc.« Wie man sieht, spricht der Katalog nicht von sieben Genien, sondern lässt nur die drei in der mittleren Reihe und den unten rechts stehenden unerwähnt. Somit ist der Stich identisch mit P. 9 und zwar ist das Exemplar der Sammlung Blücher dasselbe, welches Passavant in Dresden sah.

21—85.* Das runde Kartenspiel. 63 Karten, Titel und Schlussblatt aus einer Folge von ursprünglich 72 Blatt. Lehrs, Spielkarten p. 27—38.

Ich muss mich hier darauf beschränken, auf meine ausführliche Besprechung und Aufzählung der runden Spielkarten und der Copien des Telman von Wesel a. a. O. zu verweisen, da ich denselben nichts Wesentliches hinzuzusetzen weiss. Ausser den dort aufgeführten Karten, in Dresden (52 Blatt), Oxford (24), Wien, Hofbibliothek (19) und Albertina (13), London (3) und Berlin (1), habe ich niemals ein weiteres Blatt in irgend einer Sammlung gefunden. So benutze ich an dieser Stelle nur den Anlass, eines trefflichen Artikels von Sotzmann im Kunstblatt von 1845 (p. 135) zu gedenken, den ich leider bei Abfassung meiner Schrift übersehen habe, weil er nirgends in der Fachlitteratur erwähnt wird. Nichtsdestoweniger enthält er gerade über das runde Kartenspiel das Beste und Gründlichste, was bis dahin gesagt worden ist. Sotzmann beschreibt das Originalspiel nach offenbar in Dresden gemachten sehr genauen Notizen und ist somit der Erste, welcher die Dresdener Karten erwähnt [52]). Ebenso schreibt er zuerst das Copienspiel dem

[48]) Kat. Durazzo II. Nr. 251.

[49]) Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde p. 28. Nr. 1.

[50]) Dictionnaire II. Nr. 2363.

[51]) Dresden 1827. II. Nr. 22.

[52]) Nicht Passavant im Kunstblatt von 1850, wie ich p. 31 irrig angegeben.

Telman von Wesel zu (p. 139) und macht auf die grosse Inferiorität desselben gegenüber den Originalen aufmerksam. Irrig ist nur seine Angabe, dass die Agley-Farbe in Dresden fehle; er meint wahrscheinlich die Nelken-Farbe. Das Fehlen des Unter scheint er nicht bemerkt zu haben, während er das Vorhandensein der Zehner in Dresden ausdrücklich hervorhebt und das Schlussblatt, dessen Zugehörigkeit zu den runden Karten Heinecken nicht erkannt hatte, erwähnt. Er fügt zugleich eine hübsche Erklärung desselben bei, indem er sagt: »Wie sich dieser dem Todtentanz verwandte Gegenstand mit einer Spielkarte reimt, wird leicht erklärlich, wenn man bedenkt, dass es eine beliebte Nutzanwendung war, das Ende des Spiels, wo die Karten durcheinander geworfen werden, mit dem Lebensende zu vergleichen, wo der Tod allen Unterschied aufhebt, eine Vergleichung, von der auch Luther in seinen Tischreden Gebrauch gemacht hat.«

Ueber altdeutsche Gemälde in der kaiserlichen Galerie zu Wien [1]).

Von **L. Scheibler.**

In Nachstehendem gedenke ich im wesentlichen diejenigen altdeutschen [2]) Bilder dieser Sammlung, welche im neuen Katalog eine andere Benennung erhalten haben oder mit deren beibehaltenem Namen ich nicht einverstanden bin, in Bezug auf die Richtigkeit der Zuschreibung eingehend zu besprechen. Die Herausgabe neuer Kataloge bietet ja die beste Gelegenheit zu solchen Erörterungen, und namentlich bei werthvollen grossen Galerien sollten die Kenner der einzelnen Schulen es dann nie versäumen, gründliche Kritik zu üben. Denn die Richtigkeit der Bestimmungen ist bei derartigen Sammlungen ja viel wichtiger als bei weniger bekannten und bei geringhaltigeren oder gar bei Bildern in Privatbesitz. Mein Standpunkt ist hier ein erziehlicher: einestheils dürfen die weiteren Kreise der Kunstfreunde an die Verwaltungen grosser Galerien die Anforderung stellen, dass die Kataloge keine groben Irrthümer bezüglich der Bestimmung von Werken hervorragender Meister enthalten, weil sonst ja das Kunstverständniss dieser auf die Glaubwürdigkeit der Erfahrenen Angewiesenen gefälscht würde; und anderntheils ist es für die gute Schulung angehender Bilderkenner sehr nöthig, dass selbst die geringeren Stücke der betreffenden Sammlungen ihre möglichst untadelige Benennung erhalten. Auf diese Weise wird den Anfängern eine feste Grundlage geboten, auf welcher sie sich in der Meisterunterscheidung üben können, ehe sie es unternehmen dürfen, sich an Gemälde zu machen, die in kleinere Galerien, Kirchen und Privatbesitz zerstreut sind, wo also die Gelegenheit für unmittelbare Ver-

---

[1]) Zugleich als Kritik von Band 2 und 3 des grossen Katalogs: Eduard R. v. Engerth, Kunsthistorische Sammlungen d. allerh. Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss. Bd. 2: Niederländische Schulen, Wien 1884; Bd. 3: Deutsche Schulen, 1886. — Die Besprechung der Bilder aus den nordischen Schulen nach 1550 hat ein Fachgenosse übernommen.

[2]) Der Kürze wegen verstehe ich unter »altdeutschen« Bildern (bis um 1550) immer die gleichzeitigen niederländischen mit; auch sah ja noch van Mander leztere als niederdeutsch an und hängen sie in der That aufs engste mit den niederrheinischen zusammen.

gleichungen fehlt. Aber auch solche Fachgelehrte, die schon eine grosse Masse von Bildern vieler Städte und Länder genossen und auch in sich verarbeitet haben, werden beim Besuche grosser Sammlungen diese bequeme Gelegenheit nicht versäumen, ihre Begriffe über die Eigenart der einzelnen Meister immer wieder zu prüfen und aufzufrischen. Ich möchte es also doppelt und dreifach unterstreichen: für alle Bilderbeflissenen muss es von höchster Wichtigkeit sein, dass die Kataloge der grossen öffentlichen Galerien auf der vollen Höhe der kunstwissenschaftlichen Forschung ihrer Zeit stehen, und bei Katalogen, worin dieser Forderung so wenig Genüge geleistet ist wie bei dem Wiener, haben die Fachgelehrten die dringendste Verpflichtung, die Unzulänglichkeit der Verfasser ans Licht zu stellen und nach Kräften Besseres zu bieten.

Freilich fragt es sich, ob Engerth aus meinen und Anderer Beiträgen zur richtigeren Bilderbestimmung in absehbarer Zeit viel Nutzen ziehen wird: hat er doch in manchen Fällen, worin Waagen (in seiner ausführlichen Besprechung der »Kunstdenkmäler in Wien« von 1866) schon vor zwanzig Jahren den wahren Meister genannt hatte, entweder herkömmliche falsche Namen beibehalten oder neue ebenso unrichtige vorgebracht. Es ist mir sehr erfreulich, hier an einen so tüchtigen Vorgänger wie Waagen anknüpfen zu können; bei der Untersuchung der Wiener Bilder werde ich mich bestreben, ihm volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen: sowohl seine richtigen Ergebnisse über einzelne Gemälde sowie über die Eigenart von Künstlern hervorheben, als seinen irrigen Ansichten nachdrücklich entgegentreten. Durch die zu Anfang meiner altdeutschen Studien gepflogene eingehende Beschäftigung mit Waagen's in Büchern und Zeitschriften niedergelegten Ansichten glaube ich mir bei allen bekannten Meistern ein Urtheil darüber erlauben zu dürfen, welche von ihnen er gut gekannt hat, und welche ungenügend oder gar nicht. Auch war es mir nicht sonderlich schwer, in manchem Punkte über den seinerzeit besten Kenner der Altdeutschen hinauszukommen, indem ich mein Hauptaugenmerk immer den Meistern dieser Schule zuwandte, während Waagen nach früherer Gepflogenheit das jetzt nicht mehr durchführbare Bestreben hatte, auf dem Gebiete sämmtlicher Malerschulen gleichermassen gründlich bewandert zu sein. Meine Notizen über die Wiener Galerie stammen aus den Jahren 1877—78; ich hielt mich damals ein halbes Jahr dort auf und hatte kurz vorher meine erste Reise durch die Niederlande und Nordfrankreich gemacht, auch kannte ich die deutschen Sammlungen aus wiederholten Besuchen schon ziemlich genau; dagegen habe ich Italien, Madrid und London erst später kennen gelernt. Diese Umstände führe ich nur desshalb an, um keinen Zweifel darüber zu lassen, was ich damals von den Altdeutschen gesehen und was ich nicht gesehen hatte, so dass der Leser genau weiss, worauf meine Urtheile sich gründen. Leider war es mir nicht vergönnt, den neuen Katalog jetzt in der Galerie selbst zu untersuchen, und es wird daher noch manches nachzutragen sein, wie auch kleine Irrthümer unter solchen Umständen unvermeidlich sind; von den neuerdings hinzugekommenen, 1878 im Belvedere nicht aufgestellten Stücken kenne ich nur einige früher in der Ambraser Sammlung vorhandene.

Engerth's Katalog enthält fast alles, was ein ausführlicher wissenschaftlicher Katalog enthalten soll; es fehlen freilich einige nicht unwesentliche Punkte und anderntheils ist ziemlich viel Ueberflüssiges darin. Hiermit sind die oft sehr ausführlichen Abschnitte über die Künstler gemeint, welche der Behandlung ihrer in der Galerie vorhandenen Gemälde vorangehen; sie enthalten Lebensnachrichten, Kennzeichnung der Kunstweise und Aufzählung der Hauptwerke. In einem Führer, der fürs kunstliebende Publicum bestimmt wäre, würden solche Erörterungen ganz am Platze sein, nicht aber gehören sie in einen wissenschaftlichen Katalog, den Engerth doch geben will; auch zeugt ihre Abfassung weder von hervorragendem Verständniss der Eigenart der Meister noch von sorgfältiger Verwerthung der neueren Forschungen in den Einzelheiten. Beispielshalber sehe man Engerth's Abschnitte über Bles, Scorel, Amberger, Grünewald und Strigel durch; auf einiges Derartige werde ich später näher eingehen.

Bei der neuerdings in Fluss gekommenen Erörterung über die zweckmässigste Art der Abfassung von Katalogen erlaube man mir, die Aufmerksamkeit der Fachgenossen hier auch auf solche für die weitesten Kreise der für Kunst Empfänglichen zu lenken. Einen Führer der Art, wie er im »Verzeichniss der ausgestellten Gemälde aus der Suermondt-Sammlung« von Meyer und Bode, Berlin 1875, »versuchsweise« gegeben wurde, sollte, das ist mein dringender Wunsch, jede öffentliche Galerie von Bedeutung besitzen. Den Schwerpunkt eines solchen müsste bilden: »die selten versuchte Charakteristik der Schulen und Meister [sowie der einzelnen in der Sammlung vorhandenen Stücke!], die uns nicht unwesentlich scheint, um auch weitere Kreise in ein näheres Verständniss der Kunst einzuführen« (aus der Vorrede zum genannten Verzeichniss). Dagegen könnte alles wegbleiben, was der wissenschaftliche Katalog ausführlich bringt, wie die Erörterungen über zweifelhafte Lebensnachrichten der Meister und die Zuschreibung schwierig zu bestimmender Stücke (wogegen auf den guten Bildern hervorragender Meister der Nachdruck liegen müsste). Namentlich aber dürfte von Beschreibung nur so viel gegeben werden, als ein mässig gebildeter Beschauer zum Verständniss des Gegenstandes der Bilder braucht, also in den meisten Fällen nichts weiter als kurze Nennung desselben; ein Führer soll ja zum Gebrauche in den Museen selbst dienen. Werden Schriften über bildende Kunst in dem Maasse weniger langweilig, als mehr Abbildungen beigegeben sind, so muss ein Buch, das nichts bespricht, was der Galeriebesucher nicht vor Augen hat, noch viel fesselnder sein. Neuerdings ist es Sitte geworden, den Gesammtausgaben von Photographien oder Radirungen nach einzelnen Galerien Texte beizugeben, die den künstlerischen sowie kunstgeschichtlichen Werth der aufgenommenen Bilder oft recht eingehend würdigen (am ausführlichsten und zweckdienlichsten ist dies wohl der Fall bei Woermann's Text zu Braun's Dresdener Photographien). Der Gedanke liegt nun doch nahe genug, dass, wenn blosse Abbildungen so genau besprochen werden, die Originale wenigstens der gleichen Ehre werth sind. Und die Fachgelehrten sollten etwas mehr berücksichtigen, dass alte Bilder für sehr viele ein Buch mit sieben Siegeln bleiben, wenn nicht durch geeignete ästhetische und kunst-

geschichtliche Belehrung das Verständniss auf die richtige Bahn geleitet (nicht aber eine Anweisung zu unverstandenen Kunstphrasen ertheilt) wird. Es könnte sonst dazu kommen, dass Dr. Julius Stinde seiner Freundin, Frau Wilhelmine Buchholz, wirklich weis machte, »die grosse Zahl der in den Galerien vereinigten Meisterwerke« sei bis zur Unkenntlichkeit verdorben, die Bewunderung derselben rühre nur daher, dass immer »ein Kunstgelehrter sich vertrauensvoll an seinen Vorgänger lehnt« (Gegenwart 1881, II. S. 74—76), und überhaupt hätten die alten Bilder mit ihrem angemassten Ruhme nur den Zweck, den lebenden Malern den Markt zu verderben (Buchholzens in Italien). Frau Wilhelmine würde bei ihrem regen wirthschaftlichen Sinne dann nicht ruhen, bis auch ihr weniger kunstverständiger Gemahl von der Greuelhaftigkeit dieser Zustände überzeugt wäre und dafür sorgte, dass keins dieser Schandstücke mehr von den staatlichen Galerien um ein Heidengeld angekauft, deren Bestand dagegen womöglich an die Narren verschachert würde, welche für solche alte Schmarren noch Geld ausgeben wollen. Um dies Schreckbild nicht zur Wahrheit werden zu lassen, wären also die Verwaltungen grosser Gemäldesammlungen nachdrücklich darauf hinzuweisen, dem Volke, das im Finstern wandelt, etwas mehr Licht zu spenden; solche, die ihr Amt mit Ehre tragen und welchen die ihnen anvertrauten Kunstgegenstände nicht gleichgültig sind, werden es sich gewiss nicht nehmen lassen, selbst Hand ans Werk zu legen, um diese wichtige Arbeit nicht unberufenen Vielschreibern zu überlassen. Die »allgemeine Charakteristik der Schulen, sowie eine tiefer eingehende Würdigung der Meister« in den wissenschaftlichen Katalog zu bringen, wie es der Berliner von 1883 für die nächste Auflage desselben verspricht, scheint mir unzweckmässig. Denn für Fachgelehrte sind solche Abschnitte überflüssig, welche überdies viel kostbaren Raum verschlingen würden, und anderseits muss der für Fachgelehrte bestimmte Katalog sehr vieles bringen, was für den anspruchsloseren Kunstfreund ohne Bedeutung ist, wesshalb mir zweckdienlicher erscheint, alles für diesen nöthige in einem »Führer« zu vereinigen. — Einige Sammlungen für antike Bildnerei besitzen übrigens schon eingehende Führer als amtliche Kataloge (freilich zugleich für den Gebrauch der Fachgelehrten), so die Münchener Glyptothek in Brunn's Beschreibung und die Berliner Sammlung der Abgüsse in Friederichs »Bausteinen«, die kürzlich in erweiterter Auflage ebenfalls als amtlicher Katalog erschienen sind; haben die Gemäldegalerien solcher Städte etwa weniger Anrecht auf eine so eingehende amtliche Würdigung? Auch gibt es aus älterer Zeit vereinzelte Beispiele von Führern durch Gemäldesammlungen, wenigstens ausseramtliche Schriften, wie die Kugler's über die Berliner Galerie (1838), Koloff's über die Pariser (1841) und Wilh. Schäfer's über die Dresdener (1860; diese freilich als abschreckendes Beispiel); auch die Bücher Waagen's über Petersburg (1864) und Wien (1866) wandten sich ausgesprochenermassen »vorzugsweise an den grossen Kreis der Kunstfreunde«, namentlich der einheimischen, und gaben desshalb auch Schilderungen der Meister und Schulen, wenngleich zu kurz.

Die Beschreibungen der Gemälde hat Engerth so ausführlich gegeben, dass Schlie (vgl. Repert. VIII, Heft 2) seine Freude daran haben wird,

und auch ich gehöre zu denen, welche dafür halten, dass eine Beschreibung nie zu lang, wohl aber sehr leicht zu kurz sein kann. — Sämmtliche Bezeichnungen sind facsimilirt, und zwar nach Janitschek »mit grosser Genauigkeit« (Litterar. Centralbl. 1885, 554); ich habe schwere Bedenken dagegen, schon in Anbetracht der recht ungenügend wiedergegebenen Zeichen bei den Bildern der beiden Cranach (vgl. später), doch ist es Sache desjenigen, welcher die späteren Niederländer der Galerie besprechen wird, diesen Punkt näher zu untersuchen. — Bei der Angabe des Stoffes, worauf die Bilder gemalt sind, ist die der Holzart ausgelassen; noch immer gibt es erst fünf Kataloge, welche darauf eingehen (Oldenburg seit 1867; London, jedoch unvollständig, vor 1878; Berlin 1878; Karlsruhe 1881; Schwerin 1882) [3]), während doch die Holzart oft einen erwünschten Anhaltspunkt für die Schule gibt, welcher ein Bild angehört. Hat Engerth etwa die Entdeckung gemacht, dass die Holzart ohne Bedeutung ist [4]), so hätte er uns seinen Fund doch nicht vorenthalten sollen; es wäre eine so schöne Gelegenheit gewesen, sich dem Berliner Katalog überlegen zu zeigen.

Es folgt die Angabe der Benennungen, welche die alten Inventare und Kataloge den Gemälden gaben, und diese Abtheilung ist mit sichtbarer Liebe und Sorgfalt gearbeitet. Es waren hier auch viele werthvolle Nachrichten vorhanden, und namentlich ein so altes Inventar wie das von 1659 ist ja von höchster Seltenheit und Wichtigkeit. Letzteres freilich nur für die niederländischen Bilder des 17. Jahrhunderts (von denen manche auf Grund desselben richtigere Benennungen erhalten haben) und allenfalls für die der zweiten Hälfte des sechzehnten. Wenn der Katalog von 1884 aber auch bei den Niederländern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und denen des 15. möglichst auf dies Inventar schwören möchte (z. B. II, S. 138 ob. und 268 ob.), so ist dies freilich recht mühelos, indem es viel lästige Bildervergleichung erspart; ich halte mich dagegen in diesem Punkte lieber an — Engerth, der im Jahrbuch der kaiserl. österr. Kunstsammlungen von 1884, S. 163, sehr richtig bemerkt, dass die Verlässlichkeit jenes Inventars in dem Maasse geringer wird, als die betreffenden Bilder früher entstanden sind. Denn in Uebereinstimmung mit diesem Ausspruch Engerth's habe ich gefunden, dass von den 16 niederländischen Gemälden der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die dasselbe enthält, nicht mehr als drei vollkommen richtig benannt sind (890, 984, 1091), von denen eins zudem bezeichnet ist; zwei sind wenigstens annähernd richtig bestimmt (849, 1086); dagegen sind nicht weniger als sechs falsch getauft (830, 994, 995, 1003 1040, 1580), und vier, die als unbekannt gelten, gehören bestimmten Meistern an (851—852, 990, 991, 1386), wovon eins sogar bezeichnet ist. Also im

[3]) Selbst bei den neuen guten Katalogen von Nürnberg, München und Schleissheim (von 1882—86) fehlt die Angabe der Holzart, doch soll dies, wie ich höre, später nachgeholt werden.

[4]) Dies schliesse ich daraus, dass, wie ich höre, die Absicht vorhanden war, die Angabe der Holzarten nachträglich im dritten Bande erfolgen zu lassen, was dann aber aufgegeben wurde.

Ganzen fünf richtige Bestimmungen gegen die doppelte Anzahl falscher. Viel günstiger, aber auch nicht sonderlich erfreulich, stellt sich das Verhältniss bei den Deutschen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: neun richtige Bestimmungen (darunter drei nur annähernd richtig) gegen ebenso viele falsche (über die Niederländer des 15. Jahrhunderts vergl. man zu Nr. 826). Ich kann also nicht umhin, hier Engerth gegen den Verfasser des Katalogs Recht zu geben.

Die Zusammenstellung der Litteratur, welche über die einzelnen Bilder vorhanden ist, und der Ansichten der Sachverständigen bei zweifelhaften Bestimmungen ist unvollständig und ohne durchgeführte Grundsätze; selbst Waagen wird nicht immer genannt, auch wo er sehr Beachtenswerthes vorgebracht hat. Es wäre gut gewesen, hier wenigstens die sachverständige Litteratur vollständig zu geben (freilich gehört zur richtigen Auswahl derselben, dass man selbst ein wenig sachverständig ist). Dies würde dem Besucher der Sammlung in manchen Fällen eine Anregung zur Bildung seiner Ansicht gegeben haben, in denen ihm die Meinung des Katalogs etwa fragwürdig erscheint.

Darauf pflegt Engerth seine Erörterungen über die Meisterbestimmung vorzubringen, und dies ist ein wichtiger Punkt: weniger wegen der Berufenheit des Verfassers zu solchen Bestimmungen und der Ueberzeugungskraft seiner Darlegungen, als wegen der Eigenthümlichkeit, dass hier nicht selten ein ganz anderer Meister mit mehr oder weniger Gewissheit genannt wird, als der, welchem das betreffende Bild amtlich zugeschrieben ist. Hier zeigt sich des Verfassers »zäher Conservatismus« (Janitschek a. a. O.) in seinem vollen Glanze: statt irgend einen albernen Einfall Mechel's oder anderer Perrücken (die doch von genauerer Unterscheidung altdeutscher Meister so gut wie gar nichts wussten), wenigstens durch »Unbekannt« zu ersetzen, werden solche lächerliche Taufen wie ehrwürdige Ruinen geschont und die mehr oder weniger schüchternen Bedenken nur in Anmerkungen untergebracht. Auch ist dies eine Fälschung der Kunstbegriffe weiterer Kreise, die sich an die amtlichen Benennungen und die Täfelchen halten, nicht an die für Fachkreise bestimmten Erörterungen in den Anmerkungen des Katalogs. Freilich weiss ich, dass die Kataloge mancher kleineren fürstlichen Galerien in Deutschland nicht die demagogische Freiheit haben, schlechte Bilder mit grossem Namen ihres angemassten Glanzes zu berauben, da dies als eine persönliche Beleidigung der hohen Besitzer angesehen, und die Anzahl der berühmten Bilder dadurch wirklich oft beträchtlich beschränkt werden würde. Aber Galerien vom Range der Wiener haben es doch nicht nöthig, sich mit falschen Juwelen zu schmücken, da sie überreich an echten sind, gegen welche selbst die bitterböseste Kritik nichts vorzubringen hat. Allerdings ist es sehr bequem, den Bildern ihre alten, als falsch eingestandenen Namen zu lassen oder auch sie dem in der Brüsseler Galerie so reich vertretenen Meister »Unbekannt« zuzuschreiben und sich beruhigten Gewissens auf die Bärenhaut zu legen, um abzuwarten, bis Andere den Bildern auf Grund von Urkunden einen bestimmten Namen gegeben oder wenigstens einen solchen genannt und durch stilkritische

Erörterungen belegt haben, der sich im Laufe der Zeit der Anerkennung aller Sachverständigen erfreut. Aber es will mir scheinen, als ob diese Art der Bilderforschung nicht recht würdig eines deutschen Galeriedirectors wäre, während sie in wissenschaftlich anspruchslosen Ländern noch erlaubt sein mag. So gefällt sich der Verfasser des Brüsseler Katalogs sogar sehr in dieser Rolle und sucht sein Zauderverfahren noch als besonders wissenschaftlich darzustellen, indem er Waagen und dessen Nachfolger für Täufer um jeden Preis ausgibt, die ihre Ansicht über ein Bild so oft als nur eben möglich änderten. Hätten solche langjährige Galeriedirectoren mehr und anhaltender Bilderstudien getrieben, so würden sie sich überzeugt haben, dass sich dadurch sehr feste Begriffe von der Eigenart der Meister bilden lassen, welche Irrthümer bei der Bestimmung von einzelnen Bildern nur noch verhältnissmässig selten gestatten. Bei einiger Begabung für Meisterunterscheidung ist es zudem keine allzugrosse Kunst, sich auf dem Gebiete bestimmter Malerschulen in ziemlich kurzer Zeit eine achtungswerthe Kennerschaft anzueignen; hierzu würde, neben der Berücksichtigung sachverständiger Schriften, im Nothfall schon das eingehende Studium einiger grossen Galerien genügen. Einen Beleg für eine solche Raschheit des Erfolges bietet der Director einer kleineren deutschen Sammlung, der, als ihm die Aufgabe zugefallen war, den Katalog seiner bisher bezüglich der Bilderbenennungen sehr verwahrlosten Galerie zu schreiben, sich im Verlaufe von ein paar Jahren durch Reisen in Deutschland und den Niederlanden eine Kenntniss der niederländischen Schule aneignete, die ihm die volle Achtung der Erfahrensten erwarb. Ferner muss ein solcher Galeriedirector, der namentlich zum Zwecke der Bestimmung zweifelhafter Stücke seiner Sammlung fremde besucht, oft schärfer sehen, als andere gleich kenntnissreiche Forscher, weil letztere die einzelnen Stücke der zu katalogisirenden Galerie nicht so fest im Gedächtniss haben können, wie Jemand, der sie täglich vor Augen sieht. Auch aus diesem Grunde sollte ein Galeriedirector es also nicht in zu ausgedehntem Maasse Anderen überlassen, für die Richtigkeit der Bestimmung seiner Bilder zu sorgen. — Am Schlusse der Vorrede des zweiten Bandes sagt Engerth zwar, die Zahl der durch ihn umgetauften Nummern sei keine geringe, aber mir genügt sie noch lange nicht, denn unter den altdeutschen halte ich nicht weniger als 33 der wie bisher benannten für falsch bestimmt; ferner sind 16 von den ungetauften falsch, macht zusammen 49. Und diesen 49 stehen nur 16 richtig neubenannte gegenüber, also nur ein Drittel davon (worunter zwei wegen Bezeichnungen und zwei auf Grund des Inventars von 1659), ein hübsches Zeugniss für die Art, wie man die Errungenschaften der neueren Kunstgeschichte in Wien zu verwerthen versteht. Es liegt doch etwa kein Rathschluss der Götter vor, dass die Wiener Galerie dazu verdammt sein soll, immer mit einem bedeutend schlechteren Katalog behaftet zu sein als die der drei anderen grossen deutschen Gemäldesammlungen und mehrerer viel kleinerer!

Die Angaben über die Geschichte der einzelnen Bilder: aus welchen älteren Sammlungen sie stammen und wann sie zur Aufstellung in der kaiserlichen gelangten, sind dagegen wieder mit Sorgfalt gemacht. Ebenso die über

die zeitweilige Verschleppung mancher Stücke durch die Franzosen unter deren bekanntem Räuberhauptmann. — Die Stiche und Radirungen sind erwähnt, nicht aber die Photographien, während doch gute Photographien auch künstlerisch werthvoller sind, als es Radirungen nach Altdeutschen meist zu sein pflegen (man vergl. z. B. die Zerrbilder, die Unger nach den Wiener Gemälden Memling's, Weyden's und den Kirchenbildern Dürer's geliefert hat). Die Auslassung der Photographien ist ferner recht kennzeichnend für das geringe Maass von Verständniss, welches der Verfasser der neueren Art der Bildervergleichung entgegenbringt, bei welcher die Benutzung solcher Nachbildungen doch eine Hauptrolle spielt. Meines Erachtens hätte zudem die Verwaltung einer jeden Galerie, der ihre Bilder in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung am Herzen liegen, dafür zu sorgen, dass alle Stücke von einiger Bedeutung in mässiger Blattgrösse und zu mässigem Preise photographirt zu haben sind. Dadurch würde es sowohl den Verwaltungen ermöglicht, ihre Bilder sicherer zu bestimmen, als auch der Gesammtforschung ein sehr schätzbares Hilfsmittel geliefert, während bisher meist der Brauch herrschte, den Photographen die Auswahl der Blätter und die Preisbestimmung zu überlassen, wesshalb die Aufnahmen in beider Beziehung denn oft sehr anfechtbar waren [5]). So sind auch von der Wiener Galerie, die so reich an künstlerisch und kunstgeschichtlich werthvollen Altdeutschen ist, bisher nur wenige davon photographirt, worunter nicht einmal die so wichtigen Gemälde des Geraert van Haarlem, Jakob van Amsterdam, Orley und Schongauer, während die Aufnahme einer Anzahl von untergeordneten Bildnissen recht überflüssig war.

Wenden wir uns jetzt der Betrachtung der einzelnen Bilder zu! Ich werde dabei meist die Folge nach den neuen Nummern einhalten und nur zuweilen welche ausserhalb der Reihenfolge einschalten, wenn sie falsch benannt sind und Meistern angehören, denen ich gerade eine eingehende Betrachtung widme.

691. (II. 20.) »Bles«, Landschaft mit Flucht nach Aegypten; nach der Anmerkung jedoch: vielmehr zu Patenir's Art neigend. Ich halte das Bild in der That für bestimmt von diesem selbst, aber nur die Landschaft, welche

[5]) Namentlich möchte ich den Galerien, welche genug gethan zu haben glauben, wenn Braun sie aufgenommen hat, Einiges zu bedenken geben. Dessen Blätter sind allerdings vortrefflich, und einige reichbemittelte öffentliche Sammlungen, sowie ein paar Nabobs mögen eine grössere Anzahl davon kaufen können. Hierfür sind sie der Mehrzahl der Kunstfreunde und Forscher aber viel zu theuer, und ihre unmässige Grösse ist nicht nur oft überflüssig, sondern auch für den Reisegebrauch sehr hinderlich. Hoffentlich wird Braun durch die schlechten Geschäfte, die er mit seinen Elephanten macht (ich weiss das aus guter Quelle), bald gezwungen sein, auch an die Bedürfnisse der Nicht-Nabobs zu denken, sonst werden zuversichtlich Andere die Sache schon in die Hand nehmen und es möglich machen, dass die Photographien überall ebenso billig und zahlreich werden wie in Italien.

sehr der bezeichneten in Antwerpen entspricht, während die Figuren der Art desselben gar nicht verwandt sind, vielmehr einem geringeren, italisirten Vlamen angehören.

692. (II. 73.) Der Katalog hat das Käuzchen übersehen, das auf einer Stange über dem Manne links sitzt.

702—3. (II. 25, 15.) »Bosch«, Versuchungen des Antonius, gehen allerdings auf Bosch zurück, indem die Composition frei dessen Darstellung dieses Gegenstandes entnommen ist, welche in unzähligen alten Copien vorkommt (ein Original davon nach Justi, in Lissabon eine gute Schulcopie in der Universitätssammlung zu Bonn, eine schlechtere in Antwerpen), aber in Wien, wo die Kunstakademie ja ein anerkannt eigenhändiges Werk des Meisters besitzt, sollte man sich doch überzeugen, dass Bilder mit so kleinen, fein und glatt ausgeführten Figürchen sehr wenig der Weise des Bosch entsprechen, welcher eine für seine Zeit so auffallend moderne »flotte und breite Pinselführung« hat (selbst in Tafeln kleinen Umfanges, wie die hl. Familie in Neapel). Kleine Spukbilder von derselben Hand kommen noch anderweitig vor, z. B. sah ich 1879 drei solcher in der Ambraser Sammlung, Nr. 48, 52, 53; sie haben in der Ausführung viel von Bles' Spätstil.

720. (II. 27.) Crispiaen v. d. Broeck, Anbetung der Könige, ist eine Copie nach dem richtig benannten Bilde B. v. Orley's im Antwerpener Museum (eine andere gute alte Copie besitzt Dr. G. Stüve in Berlin). Engerth, der keine Ahnung von dieser Thatsache hat, scheint ganz ernsthaft zu glauben, das Wiener Bild sei durchaus in Broeck's eigener Kunstweise gehalten, zumal man auf S. 307 liest, Nr. 1053 sei diesem Meister verwandt, während letzteres Bild doch dem Archaisten Mostaert angehört, also schon desshalb von dem Floris-Schüler Broeck (der erst 1555 Meister wurde) durch eine weite Kluft getrennt ist. Wäre ferner Engerth einmal in das Antwerpener oder auch das Brüsseler Museum gekommen, so hätte er sich vor Broeck's dortigen Jüngsten Gerichten (von 1571 und 1560) auch durch den Augenschein überzeugen können (leichter als durch die Stiche von und nach Broeck), dass 1053 und das Original von 720 einer Kunstperiode angehören, die ein Menschenalter vor Broeck's Auftreten zurückliegt. Aber es stand dem Director der Wiener Galerie ja eben so fern, die grossen belgischen Sammlungen zu besuchen, wie Michiels als Verfasser der umfangreichsten Geschichte der vlämischen Malerei es für unnöthig hielt, die in Wien kennen zu lernen.

826—28. (II. 12.) »Jan van Eyck«, Sündenfall, hl. Genovefa; Beweinung; hiessen früher Memling, und jetzt scheint Engerth geneigt zu sein, sie für Eyck selbst zu halten, wofür ihm auch die Benennung des Inventars von 1659 als ein schwerwiegender Grund gilt. Aber von den vier anderen dort aufgeführten Werken bestimmter Niederländer des 15. Jahrhunderts ist nur eines (das grössere Bildniss von J. van Eyck's Hand) richtig benannt, die anderen sind falsch getauft oder als unbekannt gegeben. Die Beweinung ist viel besprochen worden und hat früher mehrere Namen erhalten; in neuerer Zeit galt sie meist als unbestimmbar. Die beiden anderen Stücke dagegen, welche bisher in der weniger bekannten Ambraser Sammlung waren, sind nur von

Waagen und Schnaase erwähnt; von beiden werden sie für Memling gehalten, ohne zu bemerken, dass sie zu der Beweinung gehören. Auf die stilistische Uebereinstimmung war ich schon aufmerksam geworden, ehe Engerth auch den äusseren Zusammenhang nachwies (Jahrb. d. k. k. österr. Kunstsamml. 1884, 161), und ich erkannte die drei Tafeln gleich als von Hugo van der Goes; später theilte Prof. Justi mir mit, dass er bereits 1877 auf diesen Meister gekommen war[6]). Andere Bilder kleinen Umfanges, worin derselbe den van Eyck an Fleiss und Feinheit der Ausführung so nahe kommt wie kein anderer ihrer Nachfolger, sind noch: Wien, Galerie Liechtenstein, Altärchen mit Anbetung der Könige (schon seit 1873 richtig benannt); Brüssel, 36 Madonna, Anna und Stifter; Frankfurt, Städel-Galerie 111 Madonna (Mittelbild); Prag, Tod Mariä (vielleicht nur gute Schulcopie; vgl. Repert. VII, 43, Note); Venedig, Mus. Correr, Kreuzigung. Da ich diesen Maler, der bisher sowohl in Bezug auf seinen Kunstwerth als auf seine erhaltenen Werke arg verkannt wurde, bald ausführlich behandeln will, so gehe ich hier auf Näheres nicht ein. Uebrigens ist es bei den Wiener Bildern nicht schwer, sich von Goes' Urheberschaft zu überzeugen, indem dessen Florentiner Altar in guter Photographie vorliegt. An J. v. Eyck zu denken, erlauben schon die wenig zierlichen Formen nicht, namentlich beim nackten Christus.

829. (II. 16.) »Schule J. v. Eyck's«, Johannes d. T., hl. Hieronymus; schon Waagen's Besprechung hätte davor warnen sollen, diese Bestimmung beizubehalten: es fällt jedenfalls ins 16. Jahrhundert und erinnert sehr an Bles' mittlere Zeit.

830. (I. 84.) »Art von J. v. Eyck's Werkstatt«, Geburt Christi (Nachtstück); auch viel zu früh gesetzt, doch ist dies hier entschuldbarer, weil der Meister, dem ich es zuschreibe, etwas Archaist ist und öfters mit den Eyck verwechselt wurde (so prangt die jetzt allgemein als G. David anerkannte Brüsseler Anbetung der Könige im dortigen Katalog noch immer als J. v. Eyck).

---

[6]) A. von Wurzbach hat freilich meine Gepflogenheit, zur Verstärkung neuer Aufstellungen unveröffentlichte Aeusserungen von Fachgenossen heranzuziehen, durch Vergleichung mit der »Anrufung von Nothhelfern« (Kunstchronik 19, 112—114) in Verruf zu bringen gesucht. Dies kann mich jedoch nicht abhalten, auch ferner so zu verfahren; denn da es allgemeiner Brauch ist, mit grosser Genugthuung zufällig erfolgte nachträgliche Zustimmungen zusammenzutragen, so ist nicht einzusehen, wesshalb zur Abkürzung des Verfahrens nicht gleich von vorne herein die Billigung durch Sachverständige angeführt werden soll, wenn dieselbe auch noch nicht öffentlich erfolgt ist. Uebrigens sollte Wurzbach sehr wohl wissen, dass ich wirklicher Nothhelfer gar nicht bedarf, da ich alle zur Besprechung kommenden Bilder aus eigener Anschauung zu kennen pflege (mit verschwindend wenigen Ausnahmen), und ich weit davon entfernt bin, mir selbst ein geringeres Mass von Kenntniss der Altdeutschen zuzuschreiben, als irgend einer meiner »Nothhelfer« besitzt. — Bei vorliegender Arbeit hatte ich weniger Unterstützung durch befreundete Fachgenossen, als in anderen Fällen, indem es mehreren derselben an genauen Notizen über die Wiener Altdeutschen fehlte; doch habe ich namentlich mir erst jetzt mitgetheilte Beiträge von Herrn Dir. Eisenmann aus dem Jahre 1872 mit Dank aufgenommen, auch wenn sie meinen Ansichten widersprechen.

Ich glaube hier nämlich den Geraert David zu erkennen; wahrscheinlich ist das Bild von ihm selbst; wenn nicht, doch jedenfalls ein gutes Erzeugniss aus seiner Werkstatt. Ausser der von Engerth erwähnten alten Copie ist noch eine in der Hauptkirche zu Annaberg (vgl. Waagen, Kunstwerke in Deutschland I. 49). Auf dem grossen Altarwerke von David's Nachfolger Mostaert in der Marienkirche zu Lübeck findet sich dieselbe Nachtscene in sehr ähnlicher Anordnung. Ueberhaupt treten Nachtstücke mit so realistisch wiedergegebener Beleuchtung sowohl bei Niederländern und Niederdeutschen als bei Oberdeutschen erst seit 1500 auf, und viel mehr als bei den Vlamen sind sie bei den Holländern beliebt (Geraert van Haarlem, Mostaert, Jan Joest, Meister des Todes Mariä), mit denen G. David ja in engem Zusammenhange steht.

833. (Erdgeschoss III. 6.) »Floris«, hl. Familie; wenn von diesem, könnte es höchstens aus dessen frühester Zeit sein, aber der Mars mit Venus in Berlin, welcher das früheste bei ihm vorkommende Datum trägt (1547) ist schon bedeutend weniger alterthümlich und mehr dem Tintoretto ähnlich als das Wiener Bild. Ich halte dies vielmehr für von Floris' Lehrer L. Lombard und verweise dafür auf dessen in Woermann's Gesch. der Mal. (III. 71, Anm. 1) genannte Bilder, besonders auf die Brüsseler Madonna Nr. 82, die in so vielen Wiederholungen vorkommt. — Die Wiener Anbetung der Hirten 981 (II. 51), welche von jeher Lombard heisst, wird richtig bestimmt sein, gehört aber einer späteren Zeit an als die dortige Madonna.

849—50. (II. 64—65.) »Marcus Geerards«, Ehepaar; dass schon Waagen dasselbe als für diesen Schüler des Marten de Vos zu früh und auch gar nicht zu den beglaubigten Bildern in England stimmend erklärt, hat der Katalog nicht einmal der Erwähnung werth gehalten. Ich glaube, dass sich die Benennung des Inventars von 1659 »Gerhardt von Brügge« eher auf Geraert David beziehen soll; wenigstens sind die Bilder aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und dem David einigermassen verwandt. Am nächsten kommen sie jedoch dem Meister der weiblichen Halbfiguren (vgl. Woermann, Gesch. der Mal. II. 516), der zwischen Mostaert und Orley steht; ein Hauptbild von ihm ist in Wien ja in der Galerie Harrach (Nr. 169).

885. (II. 85.) »M. van Heemskerck«, Predigt Johannes d. T.; ohne Zusammenhang mit ihm, vielmehr von einem gleichzeitigen Antwerpener.

890. (II. 52.) Hemessen, Matthäi Berufung; soll nach dem früheren Katalog die Jahreszahl 1537 tragen.

893. »Nach Hemessen«, Karl der Kühne; ich finde diese Wiederholung von Nr. 892 mit Waagen gut genug für ihn selbst.

918. (I. Stock, VII. 24.) »Holländisch«, männliches Bildniss von 1529, Mechel's Benennung von 1783: Dirk Jacobsz (van Oostsanen, geboren vor 1497) ist, im Widerstreit mit Engerth's sonstiger Gepflogenheit, gestrichen, und aus seiner Bemerkung geht nicht hervor, dass er von dem Vorhandensein der beglaubigten Bilder des Meisters in Amsterdam Kunde hat. Ein dortiges, mit Monogramm und 1563 bezeichnetes Schützenstück ist, dem viel späteren Datum entsprechend, allerdings bedeutend moderner (dem Mor verwandt) als das Wiener Bild; trotzdem wird bei genauerer Untersuchung vielleicht ein

Zusammenhang zwischen beiden herauszufinden sein; und anderseits spricht der Umstand, dass sich im Wiener Bildniss noch Verwandtschaft mit Dirk's Vater Jakob Cornelisz (vgl. zu Nr. 1005) zeigt, — besonders im warmen Ton und der sehr ausführlichen, plastisch wirkenden Modellirung — dies, sage ich, spricht dafür, dass die alte Benennung beachtenswerth ist.

971. (II. 11.) »Schule des Lucas van Leiden«, Altar mit Anbetung der Könige, ein unerfreuliches Machwerk in Art von Bles' Frühzeit.

972. (II. 39.) »Lucas van Leiden«, Bildniss Max I.; mit Waagen bestimmt dem Meister abzusprechen, übrigens recht tüchtig; ein sehr verwandtes Bildniss dieses Kaisers, wohl von derselben Hand, ist Nr. 144 (früher 408) in Brüssel.

973. (I. 101.) »Art des Lucas von Leiden«, Kreuzerhöhung; die bisherigen Inventar- und Katalogbenennungen für dies Bild (auf Nadelholz, wohl Fichte) wie auch für Nr. 1426 (II. 38) »Altdorfer«, Darstellungen aus der Apostelgeschichte, waren meist sehr weit von der Wahrheit entfernt, und nicht minder diejenigen Waagen's, während die übrigen Kunstforscher sie bisher ganz unberücksichtigt gelassen hatten. Ich halte beide ohne den geringsten Zweifel für von M. Grünewald (worin mir mehrere Fachgenossen, wie Bayersdorfer, Woermann und andere beipflichten) und zwar für später als sein vor 1516 entstandenes Hauptwerk in Kolmar. In dem Apostelbilde zeigen sich sogar unzweideutige italienische Einflüsse, sowohl in den Figuren (in den kürzeren Proportionen, der Vorliebe für nackte Körper und den Trachten) als auch in den Bauwerken. Engerth's neue Bestimmung dieser Tafel als »Altdorfer« ist insofern nicht zu stark verfehlt, als derselbe in Färbung, kräftigen Lichtwirkungen und Landschaft öfters Beeinflussung durch Grünewald verräth, dies aber vorwiegend in seinen kleinen frühen Werken (bis um 1515); dagegen findet sich in seinen späteren, grossfigurigen (z. B. der Augsburger Kreuzigung von 1517) eine Erstarrung, die in grossem Gegensatze zu Grünewald's Freiheit und sogar Aufgeregtheit der Bewegungen steht [7]). Die Kreuzerhöhung ist den übrigen Gemälden des Meisters viel gleichartiger als das Apostelbild, besonders in der für ihn so kennzeichnenden prächtigen und glühenden Färbung bei weicher Behandlung, während das andere Bild hiergegen etwas bunt und hart aussieht. In der Kreuzerhöhung ist Grünewald bei der lebhaft erregten Bewegung durchaus in seinem Behagen, wieder gibt er den Ausdruck des Gekreuzigten, ohne das geringste religiöse Bedenken, ganz naturalistisch und bringt seine Lichtwirkungen an, indem er durch den über Christus schwebenden Engelskopf die umgebenden dunkeln Wolken seltsam beleuchten lässt.

982. (I. 19.) »Lucidel«, männliches Bildniss; trotz Waagen's Zustimmung nicht von diesem Meister, der doch genügend verbreitet und kenntlich ist.

984. (I. 14.) Mabuse, hl. Lucas die Madonna zeichnend; die neue, dem ältesten Inventar entsprechende Benennung hat mit Recht allgemeine Zustimmung gefunden.

---

[7]) Wer nach Engerth's Begriffen von Grünewald neugierig ist, der möge seine und meine Bemerkung zu Nr. 1552 nachsehen.

985. (I. 73.) »Mabuse«, Beschneidung; ihm zwar ähnlich, doch viel eher der mittleren Stilperiode des Orley angehörig, worin dieser unter starkem Einfluss des schon italisirten Mabuse steht (vgl. Woermann, Gesch. d. Mal. II. 516 oben). Das Bild fällt also zwischen die der Frühzeit angehörige Tafel Orley's Nr. 1085 und die ganz späte Nr. 1086; es ist eines seiner besten Gemälde um 1520—25. Aus der Vergleichung mit Nr. 984 ergibt sich, dass letzterem Bilde, welches für Mabuse's gewöhnliche spätere Zeit sehr kennzeichnend ist, die Beschneidung nicht genügend entspricht. So ist bei dieser in Bewegung und Gesichtsausdruck weniger Zierlichkeit, dagegen mehr Kraft und Freiheit; der Fleischton ist stärker röthlich, nicht so fahl graulich wie bei Mabuse, die Modellirung im Fleische nicht so glatt und hart; die Gesammtfärbung weniger bunt.

988. (II. 29.) »Marinus«, Gleichniss vom ungerechten Haushalter; die jetzige Benennung kommt der Wahrheit zwar näher als die frühere: »Art des Massys«, doch gehört dies Stück zu einer Bildergruppe, die wie ein Zerrbild auf den ohnehin schon genügend zum Fratzenhaften neigenden Marinus aussieht, jedenfalls von einem geringeren Nachahmer desselben herrührt; meist stellen diese Bilder die Berufung des Matthäus dar (z. B. Nr. 1025 der Galerie Liechtenstein), von welchen das Gemälde in Gent (Nr. 86) eine Zeitangabe trägt: 14. Mai 1536. Photographirt sind die Exemplare der Galerie Northbrook zu London (im Ronald Gower's Werk, 1885) und der Galerie van Lerius zu Antwerpen (im Versteigerungs-Katalog). Mehrere dieser Matthäusbilder heissen »Hemessen«, auf Grund eines angeblich so bezeichneten im Antwerpener Museum; doch ist die Lesung des Namens zweifelhaft genug, und diese Gruppe, die ja wegen des Genter Stückes um 1536 entstanden sein muss, steht in schroffem Gegensatze zu der gewöhnlichen Weise des Hemessen, welche in mehreren seiner um 1536 datirten Werke schon ganz ausgesprochen hervortritt (z. B. bei den Berufungen des Matthäus in München, und Nr. 888 sowie 890 in Wien). Die genannte Bildergruppe in Art des Marinus für einer bisher unbekannten frühen Stilperiode desselben angehörig zu halten, geht aucht nicht an, indem mehrere der besten datirten Werke des Marinus gerade um 1536 fallen (in München und Madrid).

990. (II. 33.) Jan Massys, hl. Hieronymus; die auf Waagen's Vorschlag erfolgte Umtaufe (aus »Art des Q. Massys«) ist recht ansprechend, weit mehr, als bei den oft dem Jan zugeschriebenen Wechslerbildern, die meist eine viel rohere und spätere Ausführung zeigen. Auch die Jahreszahl 1537 entspricht ja der frühen Zeit von Quinten's Sohn; freilich lassen sich hier nur Vermuthungen aufstellen, da die beglaubigten Bilder desselben bekanntlich erst viel später anfangen.

993. (II. 32.) »Quinten Massys«, hl. Hieronymus; die herkömmliche, von Waagen gebilligte Katalogbezeichnung kann ich nicht gelten lassen, da das Bild, trotz kleiner Abweichungen, dem vorigen sehr nahe steht und an Feinheit der Ausführung dem Quinten lange nicht gleichkommt. Bewegung und Ausdruck sind allerdings fast so gut, dass man denken könnte, es liege ein Original Quinten's zu Grunde. Der Fleischton hat schon das unangenehm

fahle graugelbliche Roth, welches den späteren Bildern Jan's in noch stärkerem Grade eigenthümlich ist.

994. (I. 13.) »Q. Massys«, Lucretia; hier ist die Bezeichnung des Inventars von 1659, der auch Waagen zustimmt, wieder aufgenommen; ich halte mich jedoch zu Eisenmann's Ansicht, der für den Meister des Todes Mariä ist (Kunstchronik 10, 681; Dohme's Kunst und Künstler, Heft Massys S. 38); auch neigt Justi mehr zu diesem Maler. Freilich ist die Unterscheidung zwischen beiden oft mit einander verwechselten Künstlern bei einer der Bestimmung so wenig Anhaltspunkte bietenden Halbfigur schwierig. Ich finde hier aber nicht des Massys gleichmässig glatte Ausführung aller Theile, sondern die Behandlung des Kölners, welche in einzelnen kräftigen Lichtern (z. B. bei der Halskette) wirksam scharf ist und dick aufträgt, dagegen in anderem (wie im Fleische, besonders am Munde) weicher und breiter als bei Massys ist; für letzteres vergleiche man nur die Madonna Nr. 1003.

995. (II. 37.) »Q. Massys«, Bildniss eines Goldschmiedes; dass das Inventar von 1659 diesen Namen nennt, will wenig bedeuten, da derselbe schon damals für allerhand Bilder aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr beliebt war. Die Handform genügt, um Massys hier unmöglich zu machen, da die Finger nicht wie bei ihm gleichmässig dünn sind, sondern unten recht dick, und oben spitz zulaufend. Dies entspricht vielmehr dem Geraert David, an welchen auch der Kopf erinnert, sowohl im Typus als im Ausdruck, der nicht sonderlich geistreich, etwas bekümmert, aber durchaus wahr ist. Dir. Eisenmann theilt mir mit, dass auch er den Massys hier bestimmt abgewiesen, dagegen an einen Nachfolger des G. David gedacht hat.

996. (II. 44.) »Art des Q. Massys«, Bildniss des Cardinals Albrecht von Brandenburg; eine noch bessere Wiederholung hängt in der Galerie Corsini zu Rom, VI. 43 (vgl. Cicerone, 4. und 5. Auflage), beide sind vom Meister des Todes Mariä, von dessen zahlreichen Bildnissen ja in Wien die drei der Galerie Liechtenstein zur Vergleichung dienen können.

1001. (II. 5.) Meister vom Tode Mariä, Altarbild; aus der gewöhnlichen früheren Zeit des Meisters, wie seine von 1515 und 1516 datirten Bilder, keinenfalls noch später als der Frankfurter Altar von 1524 fallend, welcher sich übrigens nur wenig von den vorgenannten Werken unterscheidet (durch etwas kräftigere Schatten), so dass die bekannten glatteren und kühleren drei Spätbilder in Paris, Dresden und Neapel (vgl. Woermann, Gesch. d. Mal. II. 496 unten) jedenfalls erst nach 1524 entstanden sind. Kürzlich hat Hans Semper sich bemüht, Wurzbach's verunglückte Scorelhypothese durch vermeintliche Nachweisung von Bildnissen dieses Malers und seiner Geliebten auf Nr. 1001 zu stützen. Schon Eisenmann ist Semper's schülerhaften Erörterungen entgegengetreten (Zeitschr. f. bild. Kunst 21, 145) und gleichzeitig Woermann (im Texte zu Braun's Dresdener Galeriewerk X, 370—72). Da letzteres Werk nicht sehr verbreitet ist, so will ich daraus wenigstens mittheilen, dass Woermann hier etwas anführt, das schon allein genügen würde, Semper's Kartenhaus umzublasen. Nach diesem müsste nämlich der Wiener Altar frühestens 1530 entstanden sein, da das angebliche Bildniss der Agathe van Schoenhoven

hier etwas älter aussieht (ebenso wie das vermeintliche in Berlin) als das sichere in Rom von 1529. Auch aus anderen Umständen schliesst Semper (übrigens eben so willkürlich), der Altar sei um 1530 gemalt, und bedenkt dabei gar nicht, dass derselbe Scorel's bezeichneter Bonner Kreuzigung von 1530 durchaus nicht entspricht. Denn letztere ist selbstverständlich schon ganz in dessen späterer, stark italisirter Kunstweise gehalten (was schon die Photographie deutlich zeigt), welche selbst Semper nicht leicht mit der des Meisters vom Tode Mariä verwechseln würde [8]). Auch sein Herr und Meister Wurzbach setzt das Wiener Altarwerk nur wenig später an als das Ober-Vellacher Bild, wenn auch vielleicht erst nach Scorel's Rückkehr aus Jerusalem (Zeitschr. f. bild. Kunst, 18, 58); nachher sagt derselbe sogar ausdrücklich (Kunstchronik 19, 114): »Es gibt keine Bilder des Meisters v. T. M. nach 1520, weil es keine geben kann« (indem Scorel schon in diesem Jahre nach Italien kam).

1002 und 1003. (I. 16, 20.) Meister vom Tode Mariä, Madonnen; erst jetzt richtig benannt. Thausing's Meinung (Wiener Kunstbriefe S. 143), die auf beiden stehenden gefälschten Zeichen Dürer's nebst Jahreszahlen seien vom Kölner Meister selbst angebracht, der so die Bilder habe besser verkäuflich machen wollen, wird durch den Umstand widerlegt, dass die oben abgeplattete Form der 8 zu Lebzeiten dieses Malers (bis um 1530) nicht vorkommt, sehr häufig dagegen zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts auftritt. Der schwarze Grund auf Nr. 1003 scheint mir nicht ursprünglich, sondern auf einen goldenen aufgemalt. Mit diesem Bilde stimmt die mehrfach besprochene hl. Familie im Pal. Balbi-Senarega (früher Balbi-Piovera?) zu Genua (eins der allerbesten früheren Werke dieses Künstlers) in den Figuren der Maria und des Kindes sowie im Vordergrunde überein, jedoch ist der links zurückstehende Josef hinzugesetzt und den Hintergrund bildet eine Landschaft. Ich hatte die Eigenhändigkeit des Wiener Stückes nicht bezweifelt (wie auch kein anderer es gethan); freilich kannte ich damals das Genueser noch nicht, und Bode theilt mir mit, dass er das in Wien für eine Werkstattcopie nach dem in Genua halte.

1005. (I. 47.) »Meister vom hl. Hieronymus«, Hieronymus-Altar; Engerth wehrt sich aus Leibeskräften dagegen, den Namen des Jakob van Amsterdam anzunehmen, der neuerdings für diesen Meister aufgekommen ist, und er belehrt mich nebst Meinungsgenossen, dass die betreffende grosse Bildergruppe untereinander nur schul- und zeitverwandt sei, was gerade betreffs

---

[8]) Darauf zu schwören würde freilich leichtsinnig sein, in Anbetracht, dass Semper kürzlich (Arte e Storia 1886, S. 17—18) drei altdeutsche Gemälde einem einzigen Meister zugeschrieben hat, die ich leider drei verschiedenen Schulen zutheilen muss (nach eingehender Untersuchung der Originale, nicht bloss der Photographien): Flügel in der Soester Wiesenkirche (Westfälisch, angeblich Frühwerk Aldegrever's), Kreuzigung Nr. 39 der Nürnberger Galerie (Kölner Meister der hl. Sippe) und Madonna Nr. 698 der Uffizien (Bles, früh). Da Semper's wichtiger »Fund« kürzlich eines Berichtes im Repertorium für würdig erachtet worden ist, so wollte ich mit meinem Unglauben daran hier nicht zurückhalten.

dieses Künstlers, der nicht bloss eigenartig, sondern ganz absonderlich dasteht, ein starker Beweis von Mangel an Unterscheidungsvermögen ist. Aus Engerth's Worten muss man ferner herauslesen, er habe sich alle die von mir zusammengestellten Werke des Jakob van Amsterdam (Jahrb. d. preuss. Kunstslgn. 1882) angesehen, aber keines komme dem Wiener Altar gleich. Trotzdem wage ich zu hoffen, dass ihm manche der dort genannten unbekannt geblieben sind, und diese werden ihn mit der Zeit vielleicht überzeugen. Wenigstens kenne ich manche unter diesen Bildern, welche »sich mit der Kunsttüchtigkeit des Wiener Hieronymus messen können«, wobei gerade der beglaubigte Altar in Kassel. Derselbe ist jetzt photographirt, auch das Bild in Neapel in einer neuen, guten Aufnahme (von Brogi) erschienen. Uebrigens hat sich der an genannter Stelle von mir als verschollen angeführte bezeichnete Altar von 1530 neuerdings wiedergefunden, bei Dr. Walcher in Stuttgart (nach Mittheilung von Eisenmann); ferner schreibt Prof. Justi ihm noch zu: Nr. 479 in Kopenhagen, David und Abigail.

1006 bis 1008. (II. 6, 10, 61.) Memlinc, Altärchen; endlich diesem Meister zugetheilt, für welchen es, ebenso wie die freien Wiederholungen in Florenz und Wörlitz, von allen Urtheilsfähigen schon seit den vierziger Jahren gehalten wurde. Uebrigens ist meines Wissens nicht ausgesprochen worden, dass diese drei Werke eines äusserlichen Umstandes wegen zu seinen spätesten gehören müssen: die von Putten gehaltenen Fruchtgehänge erinnern nämlich stark an die italienische Renaissance. Für deren Einfluss auf niederländische Gemälde sind diese Bilder Memlinc's der früheste Beleg (wegen seines Todesjahres spätestens 1495 entstanden); bisher galten als das früheste Beispiel Geraert David's Rathhausbilder in Brügge von 1498. Von Gemälden Memlinc's mit solcher Ausstattung ist mir nur noch das Altärchen mit Auferstehung Christi, Nro. 699 in Paris, bekannt.

1009. (I. 82.) Memlinc, Kreuztragung und Auferstehung; der Katalog gibt zu, dass Gesellenhände daran mitthätig gewesen; mir scheint überhaupt nur eine freie Werkstattcopie nach dem Lübecker Altare vorzuliegen, was auch die Ansicht von Eisenmann und von Crowe-Cavalcaselle (deutsche Ausg. 323). Doch wird schwer auszumachen sein, ob die Bilder letzteres sind, oder sehr verdorbene Originale Memlinc's, was Waagen, Bode und Justi glauben. Beide letztgenannten halten auch die bisher wenig beachtete Kreuzigung in Budapest [9]) für echt, obgleich angegriffen, die nach Engerth und Pulszky als Mittelstück zu den Wiener Tafeln gehört. Auf der Rückseite der letzteren ist übrigens noch eine Verkündigung zu sehen.

1039. (II. 63.) »Frans Mostaert«, Landschaft mit Hagar; stimmt nicht zu den ebenso genannten Nro. 1037—38, welche in Art des (etwas jüngeren)

---

[9]) Kürzlich von K. von Pulszky im Texte zum betreffenden Galeriewerke ausführlich besprochen und für bestimmt eigenhändig erklärt. Der Lübecker Altar Memlinc's soll dadurch sogar in Gefahr kommen, seinen Ruhm zu verlieren, wobei Pulszky nur auf Schnaase's Ansichten über das Lübecker Werk fusst, welches trotz allem Widerspruch eines der besten und eigenhändigsten des Meisters bleibt.

L. v. Valkenborch sind, während 1039 alterthümlicher, noch an Patenier erinnernd aussieht.

1040. (II. 49.) Jan Mostaert, männliches Bildniss; Waagen, der diesen Meister recht gut kannte, billigt die Benennung, die freilich auf keine sonderlich alte Ueberlieferung zurückgeht. Auch mir scheint sie annehmbar, in Anbetracht der Aehnlichkeit mit Mostaert, die sich in Handform, Fleischton und Landschaft zeigt (für letztere vergleiche man Nro. 1053 und 1092, die ich auch für Mostaert halte). Von anderweitigen Bildnissen desselben ist mir nur eines in Antwerpen vorgekommen, Nro. 460, während von den bekannten dortigen, früher als beglaubigt geltenden (Nro. 263—64), das weibliche höchstens eine Copie nach ihm, das männliche aber von Mabuse ist.

1049. (II. 46.) Niederländer, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Madonna und Anna; die ältesten Benennungen »L. Lombard« und »Bosch« waren sehr verfehlt; die Figuren haben am meisten von Patenier, die Landschaft von Bles' Frühzeit.

1050. (II. 7.) »Niederländer um 1500«, Madonna und Anna; ein recht liebenswürdiger, dem Mabuse und Orley verwandter Meister (also eher um 1520 zu setzen), vielleicht Jan van Coninxlo d. ä. (vgl. Woermann, Gesch. der Mal. II. 517). Er ist wahrscheinlich 1489 geboren, und ihm gehören, ausser den bei Woermann genannten Bildern, noch eine Madonna Nr. 118 in Brüssel und ein Altärchen Nr. 854a in Kassel an.

1051. (II. 80.) »Niederländer um 1500«, Anbetung der Könige; sieht wie die Copie eines untergeordneten Malers nach dem Meister des Todes Mariä aus.

1052. (II. 34.) »Niederländer um 1500«, Anbetung der Könige; ein geringer, später Nachfolger des Goes; wenigstens ist dessen Bild in Galerie Liechtenstein frei benutzt, sowie bei den fliegenden Engeln des Florentiner Altar.

1053. (I. 105.) »Niederländer, 16. Jahrhundert«, Anbetung der Könige; von Waagen für Geraert David erklärt (der damals noch mit Geraert Horebout verwechselt wurde), doch halte ich es eher für dessen Nachfolger Jan Mostaert, auf den namentlich der rothbräunliche Fleischton und die verschwommene Modellirung hinweisen (auch in Nro. 1092 erkenne ich diesen Meister, ebenso Waagen).

1054. »Niederländer, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts«, Altar mit Anbetung der Könige; ein frühes Werk des Jakob von Amsterdam, um 1500 bis 1507 (vgl. meinen Aufsatz im Jahrb. d. preuss. Kunstausstellung 1882, S. 12 und 5 oben).

1056. (I. 96, 98.) Niederländer, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Altärchen mit Kreuzigung; Waagen's Benennung: Bles hat viel für sich, doch ist auffallend, dass er es in dessen frühere Zeit setzt, während er sonst eine ganz richtige Anschauung von Bles' Frühwerken hat. Da in der Benennung von dessen recht zahlreichen und guten Wiener Bildern dort viel Verwirrung herrscht, so will ich die echten hier anführen. Frühe Werke sind: Kaiserl. Galerie, 1094, 1095 (dieses nur in Bles' Art; näheres über beide Bilder später bei »Patenier«); Galerie Liechtenstein, 1085 hl. Hieronymus in Landschaft, 1092 hl. Familie; mittlere Zeit: Akademie, Landschaft mit Kreuztragung (mit

Käuzchen; die dortige Johannespredigt jedoch bestimmt unecht); späte Zeit: kaiserliche Galerie, 692, 693 (beide mit Käuzchen), 694; Galerie Liechtenstein, 1109 Landschaft mit Schmiedewerk (mit Käuzchen). Das in Rede stehende Altärchen, Nro. 1056, scheint mir in Figuren, Färbung und Landschaft der späten Weise des Bles sehr nahe zu kommen, wenn ich auch nicht ganz überzeugt bin, dass er es gerade selbst ist; fein genug für ihn ist es sicherlich. Jedenfalls kann sich ein Einfluss Weyden's, wovon Engerth spricht, auf nichts weiter als auf die Zeichnung von Maria und Johannes im Mittelbilde erstrecken, die frei der hiesigen Kreuzigung dieses Meisters entlehnt sind; dagegen ist bei der Auferstehung mehreres dem Holzschnitt Dürer's aus der grossen Passion entnommen, wie denn Bles die Blätter Dürer's öfters für die Staffagen seiner späteren Landschaften benutzt hat.

1057. (II. 23.) Niederländer, musicirende Mönche mit Heiligen; die beiden Jahreszahlen sind am ehesten als 1501 zu lesen. Mehr als an Massys (Waagen) erinnert das Bild an den Meister des Bartholomäus, auf welche Ansicht auch Justi gekommen war.

1059. (II. 47.) »Niederländer um 1500«, Erzengel Michael; nach Engerth dem Geraert David ähnlich, an welchen die Zeichnung allerdings erinnert, noch mehr aber an die von diesem stark beeinflusste frühe Weise des Mabuse (wie sie auch ein Theil der Miniaturen des Breviers Grimani zeigt). Doch liegt hier eine flüchtige und trockene, aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts stammende Copie nach einem älteren Bilde vor.

1060. (II. 50.) Niederländer um 1550, hl. Katharina; von einem der späten Nachahmer des Geraert David, vielleicht Copie nach einem guten, ihm verwandten Meister.

1076. (I. Stock, VII. 19.) »Niederländer, Mitte des 17. Jahrhunderts«, männliches Bildniss; um ein Jahrhundert zu früh angesetzt; erinnert an Scorel und Heemskerck.

1085. (II. 59.) Orley, Darstellungen aus dem Leben der hl. Apostel Matthias und Thomas; obgleich der Katalog die in Woermann's Geschichte d. Mal. II. 515 erwähnte Zusammengehörigkeit dieser Tafel (als Mittelbild) mit den beiden Flügelbildern im Brüsseler Museum (jetzt Nr. 96) als möglich zugibt, so hat er die alte falsche Deutung der Vorgänge auf dem Wiener Bilde doch nicht fahren lassen. Da die Flügel unzweifelhaft sich auf Matthias und Thomas beziehen, indem auf den Aussenseiten diese Heiligen mit Namensbeischrift gemalt sind und auch die vielen Vorgänge auf den Innenseiten ihrer Legende entsprechen, so wird auf dem Mittelbilde doch nichts so fern Liegendes wie die im ersten Buche der Makkabäer (Kapitel 1, V. 24—57) berichteten Schändungen des jüdischen Tempels durch Antiochus Epiphanes (176—164 vor Chr.) dargestellt sein. Das betreffende Bild zeigt vielmehr die Ermordung des Thomas, welcher der einzige ist, der angefallen wird; auch steht sein Name auf dem Gewandsaume [10]). Der rechts dargestellte Vorgang ist nicht

[10]) Allerdings wird Thomas hier mit dem Schwerte umgebracht, was im Widerspruche zu seinem gewöhnlichen Abzeichen, der Lanze, steht, und auch bei

das Pfingstwunder, sondern die in der Apostelgeschichte (Kap. 1, 21—26) kurz vorher erzählte Begebenheit: die Bestimmung des Matthias zum Apostel, als Ersatz für Judas Ischariot. Die beiden dazu vorgeschlagenen, Matthias und Barsabas (durch Saum-Inschriften bezeichnet), knieen vorn, und nur auf ersteren fällt ein goldener Strahl herab, seine himmlische Auserwählung andeutend. Der Text spricht freilich von Werfung des Looses über beide, aber das wird dem Maler zu weltlich erschienen sein. — Engerth ist von der Stilgleichheit des Wiener Mittelbildes mit den Brüsseler Flügeln, die er »ziemlich roh« nennt, nicht überzeugt; dagegen halte ich alle für stilgleich, obschon das Mittelbild allerdings am feinsten in Ausführung und Ausdruck ist. Die Innenseiten der Flügel stehen ihm aber nur wenig nach, während die Aussenseiten wirklich ziemlich breit und etwas roh behandelt sind. Noch eine ganze Anzahl von äusseren Anhaltspunkten spricht für die Zusammengehörigkeit, so dass der Katalog sich wird bequemen müssen, sie rückhaltslos anzuerkennen; davon überzeugte sich auch Dir. Schlie, der (wegen eines derartigen Bildes von Orley im Schweriner Museum) meine Aufstellung in Wien und Brüssel genau geprüft hat. Uebrigens beachtet der Katalog nicht, dass die Tafel zweimal ein Zeichen Orley's trägt: einmal in der Mitte des Kreises, worin die Namensbezeichnung steht; es ist zusammengesetzt aus A und darin quergestelltem B, während das O wohl durch den beide Buchstaben umgebenden Kreis angedeutet werden soll. Das andere Zeichen steht am Gürtel der Frau links vorn und besteht aus dem ähnlich zusammengesetzten A und B, nebst einem O zu beiden Seiten; ein beiden Formen verwandtes Zeichen trägt der Brüsseler Hiobsaltar. — Dass das Wiener Bild den frühesten Stil des Meisters darstellt (um 1510 bis vor 1520), hätte im Katalog wohl ausgesprochen werden können; die seltenen Bilder aus dieser Frühzeit (in Art Geraert David's) weichen nämlich sowohl von denen aus seiner mittleren Periode (um 1520 bis vor 1528, unter Einfluss Mabuse's, vgl. zu Nr. 985) als denen seiner späten (in Nachahmung Raphael's, vgl. zu Nr. 1086) so stark ab, dass dem biederen Brüsseler Katalog von 1882 die zur Wiener Tafel gehörigen Flügel (Nr. 96) noch als »unbekannt« gelten, während doch Orley mit Werken seiner beiden späteren Stilperioden im Brüsseler Museum besonders gut vertreten ist[11]).

1086. (II. 35.) »Orley«, Ruhe auf der Flucht; auf das Inventar von

---

Sarius (Vitae sanctorum, vom Ende des 16. Jahrhunderts) und dem Texte auf Cranach's Holzschnitt B. 42 (um 1515) ist nur von Lanzen die Rede. Doch stimmt letzterer Bericht im Uebrigen mit dem Wiener Bilde mehrfach überein: »Thomas soll in Indien endlich, als er einen Abgott zu Schanden machte, im Tempel von desselbigen Götzen Pfaffen (mit einem Spiess, wie Isidorus schreibt) erstochen sein.« Und bei einer Tafel aus Holbein's d. ä. Werkstatt (Nürnberg, Nr. 153) werden ausser der Lanze auch Schwerter gebraucht, ferner bei dem Rubens'schen Gemälde im Prager Dome das Schwert allein.

[11]) Kürzlich hat W. Bode in unserer Zeitschrift (X. 45) über den Frühstil Orley's und drei angeblich dieser Kunstweise des Meisters angehörige Werke Ansichten geäussert, die ich für sehr verfehlt halte. Namentlich fällt auf, dass die Bilder in Art der grossen Wiener Tafel ganz unberücksichtigt geblieben sind.

1659 hin jetzt wieder so benannt. Steht jedenfalls in engster Beziehung zu Orley's Spätzeit; wenn nicht von ihm selbst, so ist es doch von einem guten Nachfolger, etwa Peter Koek van Aelst, für welchen die sehr aufgeregte Bewegung sprechen würde. Ich berufe mich dabei auf die Madrider Folge von Tapeten aus dem Leben des Paulus, die photographirt ist (vgl. Woermann, Gesch. d. Mal. III, 69).

1091 bis 1097. »Patenier und seine Art«; über dessen Bilder und ihre Unterscheidung von den Landschaften aus der früheren Zeit des Bles sind Engerth's Ansichten (und leider nicht minder die Waagen's) noch recht verwirrt, obgleich man gerade in den Wiener Sammlungen gute Gelegenheit hat, beide Meister unterscheiden zu lernen. Die von Bles habe ich schon bei Gelegenheit von Nro. 1056 zusammengestellt; von Patenier enthält die kaiserliche Galerie vier echte Bilder: 691. (II. 20.) Landschaft (mit Staffage der Flucht nach Aegypten von anderer Hand) (siehe vorher); 1091. (II. 48.) Taufe Christi (bekanntlich ein bezeichnetes Hauptwerk, das wegen des warmen bräunlichen Tones und der stark verschwommenen hinteren Gründe wohl besonders früh zu setzen ist); 1093. (II. 69.) Marter der hl. Katharina (kann trotz Waagen recht wohl von ihm selbst sein, freilich weniger fein und nicht so früh wie das vorige), und 1096 Schlacht bei Pavia (auch gut genug für ihn selbst, obgleich Engerth es im Nachtrag nur für in seiner Art erklärt). Ferner enthalten andere Wiener Sammlungen von Bildern Patenier's: Galerie Liechtenstein, 1082 Kreuzigung (besonders fein und früh); und bei Hofcapellmeister Preyer eine gute Grablegung Christi in weiter Landschaft (früher Galerie Friedrich Lippmann, vorher Pommersfelden).

Von den fälschlich Patenier genannten Bildern der kaiserlichen Galerie ist 1094 (II. 17.), Ruhe auf der Flucht in Landschaft, sehr wichtig für die Kenntniss der frühesten Zeit des Bles. Dieser zeigt sich hier in den Figuren, dem Baumschlag und dem stark bläulichen Hintergrunde noch von Patenier beeinflusst, wenn auch schon deutlich die Kennzeichen auftreten, welche die etwas späteren Landschaften des Bles von seinem Vorgänger deutlich genug unterscheiden, worunter ich nur das hellere und saftigere Grün im Vordergrunde, die feinere Unterscheidung der verschiedenen Baumarten und die schärfere der Gründe von einander nennen will. Auch wird meine Ansicht durch das Käuzchen bekräftigt (nicht veranlasst), welches vorn rechts auf einem Strauche sitzt; und Woermann, mit dem ich bei Gelegenheit des betreffenden Abschnittes seiner Geschichte der Malerei, über die Zuschreibung von zweifelhaften Wiener Bildern beider Meister manchen Strauss durchgefochten, stimmt mir hier zu, wie auch bei fast allen andern, die ich aufgeführt.

1095. (II. 45.) Hl. Hieronymus in Landschaft; ganz in Bles' gewöhnlicher früherer Weise, aber wohl nicht gut genug für ihn selbst. Hier finden sich sogar zwei Käuzchen, von denen das am weitesten links aber später aufgemalt sein könnte.

1092. (II. 75.) Ruhe auf der Flucht in weiter Landschaft; nach Engerth von einem vorzüglichen, aber dem Patenier nur ähnlichen Meister. Er hätte hier gut gethan, Waagen's Ansicht nicht todtzuschweigen, der es mit vollstem

Recht für Jan Mostaert erklärt; denn Waagen hat dessen Werke besonders gut gekannt. Wer aber solche mit Bilder in Patenier's Richtung zusammenwerfen kann, der muss von den Niederländern aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts nur oberflächliche Kentnisse haben, indem Mostaert in Figuren und Landschaft von Geraert David herstammt, hingegen mit Patenier's an Massys anknüpfender Richtung gar keinen Schulzusammenhang zeigt. Ueberdies gehört Mostaert mit seiner alterthümlichen Ruhe, seinem braunen Ton und seiner sehr verschwommenen Behandlung zu den leichtest kenntlichen Niederländern dieser Zeit.

1097 und 98. (II. 76, 74.) »Art Patenier's«, Geschichte des Naaman; hat auch keine engere Beziehung zu Patenier, wird vielmehr holländisch sein, da es an Lukas van Leyden gemahnt, besonders in der Farbe; es ist etwas alterthümlicher als dieser, und dürfte dem Engelbrechten am nächsten stehen.

1229—30. (II. 66—67.) Scorel, Ehepaar von 1539; diese aus dem vorigen Jahrhundert stammende Benennung, der auch Passavant (Kunstblatt von 1841, S. 50) und Waagen aus voller Ueberzeugung beistimmten, war bis in die letzten Jahre unbezweifelt geblieben; jetzt aber sprechen mehrere die Bilder dem Scorel ab, und einige halten sie für Amberger oder in dessen Art. Beide gleichzeitigen Meister sind in der That zuweilen nicht leicht von einander zu unterscheiden, indem sie gleichermassen unter starkem venezianischem Einflusse stehen. Auch ich hatte 1878 an Amberger gedacht, namentlich wegen der Kleidung der Frau, welche der auf seinen weiblichen Bildnissen bräuchlichen auffallend ähnelt, während Scorel immer das niederländische Kopftuch anbringt, meist in holländischer Art: mit langen nach vorn herabhangenden Zipfeln. Aber schliesslich hatte ich doch an Scorel festgehalten, in Anbetracht der späteren von dessen Utrechter Pilgertafeln (um 1535 und 1541); auch ist die Uebereinstimmung des Wiener Ehepaars mit den nur wenig späteren dortigen echten Bildnissen von Amberger's Hand (Nr. 1432, 1439) nicht überzeugend. Die frühere Annahme, hier sei Scorel und seine Lebensgefährtin dargestellt, wird schon dadurch unwahrscheinlich, dass er sie als Geistlicher bekanntlich nur zu seiner Kebse gemacht hat, in welcher Eigenschaft er sie schwerlich als Gegenstück zu sich malen konnte. Ferner hat bereits Waagen ausgesprochen, dass die Züge des hier dargestellten Mannes von allen Abbildungen Scorel's abweichen, was auch meiner Ansicht nach bestimmt bei dem beglaubigten Stich in Hieronymus Cock's Sammlung von Malerbildnissen der Fall ist. Ueber die Holzart sind die Gelehrten uneinig: nach Woermann ist es Eiche, nach Engerth und R. Stiassny ein fremdes, vielleicht überseeisches Holz.

1385 und 1387. (II. 18, 22.) Weyden, Madonna, hl. Katharina; schon früher, nach Waagen's Vorgang, so benannt und mit grossem Rechte, obgleich die Täfelchen in älterer wie neuerer Zeit meist als von Jan van Eyck oder aus dessen Nachfolge galten, welche Ansicht auch Engerth noch nicht ganz aufzugeben scheint (ebenso Lützow, Text zu Unger's Radirungen 169). Das vom Anonymus Morelli's als Weyden erwähnte Bildchen einer stehenden Ma-

donna mit Krone in gothischer Kirche mag mit dem hiesigen identisch sein, doch ist diese Beschreibung nicht sonderlich beweiskräftigt, da damals in den Niederlanden viele derartige Madonnenbildchen gemalt wurden, und auch die »Kirche« zu der hier dargestellten Nische nicht recht stimmt. Die stilistische Untersuchung lässt mir aber keinen Zweifel übrig, dass hier Weyden vorliegt (ebenso: Bode), namentlich sind Kopftypen, Landschaft und Färbung durchaus die seinigen und erinnern nicht entfernt an den mit diesem so wenig zusammenhängenden Jan van Eyck. Der Widerspruch gegen die Urheberschaft Weyden's hat wohl nur den sehr äusserlichen Grund, dass man bei ihm nicht an so kleine Stücke feinster Ausführung gewöhnt ist, wohl aber bei Jan van Eyck. Dass die beiden Bildchen zu einander gehören, erwähnt der Katalog nicht, es ist aber, trotz geringer Verschiedenheit der Höhe, wahrscheinlich.

1424. (I. 97.) »Aldegrever?«, Vertreibung aus dem Paradiese; aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. — 1426 (vgl. 973).

Die im Katalog unter Amberger stehenden Bildnisse gehören nicht weniger als vier verschiedenen Malern an, und Engerth thut allerdings, als habe man sich bei den diesem Meister zugeschriebenen Bildern darauf zu beschränken, bedächtig den Kopf zu schütteln, statt die Augen aufzumachen und die Zuweisungen auf Grund der beglaubigten Werke zu prüfen. Schon Waagen und Woltmann hatten die Kenntniss Amberger's wenigstens angebahnt und gerade in der Wiener Galerie hat man die seltene Gelegenheit, ihn an vier echten Stücken gründlich kennen zu lernen. Durch Vergleichung derselben mit den hiesigen Bildern Holbein's d. j. kann man sich auch überzeugen, wie unberechtigt die alte, auf Sandrart's Vermuthung zurückgehende Ansicht war, welche den Amberger zu einem Nachfolger Holbein's machte (was auch wegen ihrer Lebensumstände unwahrscheinlich ist). Die Malweise beider Meister ist nämlich so verschiedenartig als möglich: bei Amberger stark an die gleichzeitigen Venezianer erinnernd, also breit und weich (durchaus nicht »zeichnend«, wie Engerth meint), bei Holbein bekanntlich fest, mit kräftiger Modellirung und genauem Eingehen ins Einzelne (vgl. was Woltmann im Künstlerlexikon darüber sagt, besonders auch zu dem Bildniss in Siena). Die hiesigen echten Bilder Amberger's sind folgende: 1432. (I. 49.) Martin Weiss, dat. 1544; dies war früher das einzige hier richtig bestimmte Werk des Meisters, wohl nur desshalb, weil das Inventar von 1659 dabei zufällig diesen Namen nannte; es ist eins seiner besten Bildnisse, auch gut erhalten. — 1439. (I. 69.) Christoph Baumgartner, dat. 1543; Engerth wagt hier nicht über Waagen, der nur von grosser Verwandtschaft mit Amberger spricht, hinauszugehen, während doch ganz unzweifelhaft dieser selbst vorliegt (ebenso: Eisenmann); schon das ihm so eigenthümliche prachtvolle glühende Roth würde zum Belege dafür genügen. In den Händen ist die Modellirung so breit und schwammig wie gewöhnlich bei ihm, im Gesicht aber genauer und glatter als meist bei seinen gleichzeitigen Bildnissen; freilich behandelt er öfters die Köpfe eingehender als die Hände. — 1509 und 1510. (I. 67—68.) Ehepaar in ganzer Figur, dat. 1525; jetzt wenigstens glücklich dem Holbein abgesprochen und unbenannt gelassen. Auch Waagen nannte keinen Meister,

Lippmann und Bode dagegen den B. Strigel (Jahrb. d. preuss. Kunstslgn. 1881, 61). Seitdem hält letzterer jedoch nicht mehr entschieden an dieser Ansicht fest, und auch R. Vischer billigt sie nicht, der doch alles für Strigel oder dessen Art in Anspruch nimmt, was nur im entferntesten an diesen erinnert. Vischer (Studien z. Kunstgesch. 477) erklärt dies Ehepaar vielmehr für tirolisch, wohl nur wegen des venezianischen Einflusses, der sich hier zeigt (dasselbe thut er bei der Madonna Nr. 694 in Augsburg, die ich mit W. Schmidt ebenfalls bestimmt für Amberger halte). Aber das Venezianische ist ja auch dem Amberger eigenthümlich, und in der That haben die Bilder so viel von dessen Stil und sind so bedeutend, dass ich sie mit bestem Gewissen ihm zuschreibe (Eisenmann theilt mir mit, er habe schon 1872 an Amberger gedacht). Freilich weisen sie einige Eigenschaften auf, welche von den Bildnissen in seiner gewöhnlichen Kunstweise abweichen; so sind die Hände mehr alterthümlich dünnfingerig, die Modellirung im Fleische bedeutend glatter als sonst. Aber die Mangelhaftigkeit der Modellirung desselben, die schon Waagen hervorhebt, muss beim Manne durch Abreiben sehr verstärkt worden sein; wenigstens ist bei der Frau viel mehr von feineren Unterschieden zu sehen. Die Jahreszahl 1525, welche diese Stücke tragen, ist die früheste mir bei Bildnissen von Amberger vorgekommene, doch gibt es einige nur wenig spätere, alle vor 1532 fallend: Anton Welser, 1527, bei Freiherr Karl von Welser, Ramhof (vgl. Repert. X. 28); Georg von Frundsberg, um 1528, Berlin; Moritz von Ellen, 1530, Wien, Galerie Harrach Nr. 151. Dieselben unterscheiden sich ebenfalls durch glattere Ausführung von der gewöhnlichen Weise Amberger's, welche in dem Karl V. von 1532 in Berlin und den bekannten Bildnissen aus der Familie Mörz von 1533 in Stuttgart und Augsburg schon viel mehr ausgesprochen ist. — Das Bildniss des Herzogs Ludwig von Baiern, von 1540, Nr. 1431. (I. 56), welches freilich schon 1659 als Amberger genannt und auch von Woltmann (Kunstchronik IX, 191) überzeugungsvoll anerkannt wird, halte ich eher für ein frühes Werk des Mielich, auf Grund der Vergleichung mit dessen hiesigem bezeichneten Bildniss aus demselben Jahre 1540, der hier dem Barthel Beham noch nahe verwandt ist (an letzteren denkt Waagen, dem Eisenmann sich anschliesst). Auf einer in Karlsruhe (Nr. 106) befindlichen Copie von 1431 stehen übrigens die nach Mechel früher auch auf dem Wiener Bilde vorhandenen Angaben: Name des Dargestellten, aet. 45, 1540. — In Betreff von 1434 (von B. Bruyn) verweise ich auf die Besprechung von Nr. 1441.

Vier kleine Bildnisse 1435—1438 (I. 88, 94, 99, 92), die bisher »Amberger« hiessen (ausser 1438), stellt Engerth zusammen, als vielleicht einem unbekannten deutschen Meister angehörig; von demselben ist auch 1519 (I. 76), ebenfalls früher »Amberger« genannt. Mit bekannter krankhafter Vorsicht kann E. sich noch nicht entschliessen, diese Stücke bestimmt dem Amberger abzusprechen, obgleich er wenig Hoffnung zu haben scheint, sie einer erträumten noch unbekannten Stilperiode dieses ihm so gründlich fremden Malers aufzuhalsen (S. 14 unten und 17, zu Nr. 1435). Ganz todtgeschwiegen hat er, dass von verschiedener Seite auf den französischen Ursprung dieser Bilder-

gruppe hingewiesen wurde. Schon Waagen hatte dies bei 1437 gethan (freilich liess er die andern dieser Bilder als von Amberger gelten und äusserte über die auf 1437 stehende Jahreszahl ganz haltlose Zweifel). Dann wurde die ganze Gruppe von Folgenden der französischen Schule oder einem Meister derselben in Art des F. Clouet zugeschrieben: Woltmann (Kunstchronik 1873 bis 1874, 191), Bode (Cicerone 1879, 621) und Thausing (Zeitschrift f. bild. Kunst 1879—80, 87). Auch Clement de Ris, der in der Gazette d. b.—a· 1873, II seine Meinungen über die »Gothiques« des Belvedere den Landsleuten zum besten gibt, findet (S. 107), dass die »Touche« an die Bildnisse erinnere, »welche dem Corneille de Lyon zugeschrieben werden«; die Typen scheinen ihm jedoch englisch. Mark Pattison (Renaissance of art in France 1879, I. 328) gibt eine alte Nachricht über den Meister von Lyon und nennt zwei ihm zugeschriebene Bildnisse, wovon eins ein aus den drei ersten Buchstaben seines Namens bestehendes Monogramm trägt (Narford, Slg Fountaine). Von den Wiener Bildern und den anderen derselben Hand sagt die Genannte aber nichts, trotzdem sie Clouet und Verwandtes sehr ausführlich bespricht. Hoffentlich wirft sich der sonst so lebhafte Nationalstolz der Franzosen einmal auf diesen Wiener falschen Amberger, welchen tüchtigen Meister die deutschen Forscher ihnen ja als Landsmann zuweisen und wohl auch zur näheren Ergründung gern überlassen. Ich wenigstens fühle mich nicht verpflichtet, seinem Zusammenhange mit den ausserhalb Frankreichs seltenen gleichzeitigen französischen Bildnissen und dem etwas späteren François Clouet nachzuspüren; nur die mir von ihm bekannten Bilder will ich kurz zusammenstellen; alle sind kleine männliche Bildnisse: Antwerpen 543, 546; Brüssel 27; Cremona 566; Escorial, Casa del principe im Garten; Florenz, Galerie Torrigiani, 26; Hannover, Museum (früher Hausmann-Sammlung 76—77); Lissabon 146 (genannt Corneille de Lyon); Mailand, Ambrosiana, bezeichnet: di Marzo 1535 (also wie 1435 in Wien); Modena 478; Schwerin 144; Wörlitz, goth. Haus, 1294.

1440. (I. 80.) Johannes Aquila, hl. Familien; die im Katalog ausgezogenen Nachrichten über das Vorkommen eines Malers dieses Namens um 1400 in Ungarn und Steiermark lassen es als möglich erscheinen, dass diese Bilder einem gleichnamigen späteren Meister angehören, während der letzte Katalog, in Nachfolge Waagen's, die Inschrift auf den Johannesknaben bezogen hatte. Jedenfalls ist die bisherige Angabe: »Oberdeutsche Schule, Ende des 15. Jahrhunderts« richtig, und wenn Engerth es offen lässt, ob die Wiener Tafeln von derselben Hand seien wie die beglaubigten Wandgemälde des Aquila um 1400 in Ungarn (vgl. die Abbildungen bei Romer), so wird ihn jeder, der deutsche Gemälde um 1400 von solchen nach 1460 zu unterscheiden vermag, belehren können, dass jene Annahme unerlaubt ist; auch ist keine so starke spätere Uebermalung vorhanden, dass sie verzeihlich erschiene. Waagen wollte hier den B. Strigel erkennen, ebenso Eisenmann (»aber sehr verdorben«), und R. Vischer (Jahrb. d. preuss. Kunstslgn. 1885) einen bestimmten frühen Gehülfen desselben; dagegen fand ich keinen näheren Zusammenhang mit Strigel, sondern musste das Stück einem etwas früheren

Schwaben zutheilen, der an den echten, Tiefenbronner Schühlein erinnert. Auch in der älteren Litteratur ist es mehrfach besprochen: Kugler, Gesch. d. Mal. 3. Aufl. II. 516; E. Förster, Gesch. d. deutsch. Kunst, II. 197. Die Schrift auf dem Papierstreifen der einen Abtheilung ist übrigens noch zu lesen: . . . . proles genuit (?) Jacobum — atque evangelistam — wonach das Bild nicht auf die Familie des Zacharias, sondern auf die des Zebedäus zu deuten ist.

1441. (I. 35.) »Asper«, männliches Bildniss; der Name dieses Schweizers ist oder war in manchen Galerien beliebt, um sehr verschiedenartige Bildnisse aus Holbein's Zeit zu benamsen. Nun hat aber Vögelin (Artikel Asper im Künstler-Lexikon) keine ausserhalb der Schweiz befindlichen Werke desselben anerkannt, auch das in Wien ausdrücklich gestrichen. Letzterem stimme ich zu, obgleich mir Asper's Weise ganz fremd ist; aber das vorliegende Bild ist von einem sehr bekannten Kölner Maler, B. Bruyn. — Von demselben rührt her: 1434 (I. 48.) Ordensritter von 1531, wobei schon Waagen auf Bruyn hingewiesen (Eisenmann: »dem Bruyn sehr verwandt«), während Engerth sich von seinem geliebten Amberger nocht nicht trennen will. Um ihm dies leichter zu machen, kann ich ihm verrathen, dass beide Bilder auf Eichenholz gemalt, also schon desshalb schwerlich oberdeutsch sind. — Zum Beweise endlich, wie gründlich unbekannt ihm Bruyn's Kunstweise ist, hat er den Einfall gehabt, demselben das bisher »Ambros. Holbein« benannte Bildniss 1463 (I. 17) aufzuhalsen, das einem bedeutend früheren Niederländer angehört, welcher sehr viel von Jan van Eyck hat.

1447. (I. 45.) »Jakob Binck«, »Selbstbildniss«; andere seiner Bilder, selbst nur ihm zugeschriebene habe ich keine gesehen, wie auch keiner meiner »Nothhelfer«; doch sollen bekanntlich Fürstenbildnisse in Kopenhagen durch Ueberlieferung beglaubigt sein. Mit dem Kupferstiche, der wegen einer späteren Copie von Hondius ein sicheres Selbstbildniss des Binck ist (nach Passavant), stimmt das Wiener Gemälde nicht überein; nach Mittheilung von R. Stiassny ist es »sicher nicht das Binck's, obwohl eine allgemeine Aehnlichkeit vorhanden ist, hervorgerufen namentlich durch die verwandte Haartracht.« Das Bild erinnert weder an Dürer noch an die niederrheinische Schule dieser Zeit, dagegen sehr an Geraert David. —

1462. (I. 55.) Brosamer, männliches Bildniss; erst jetzt richtig benannt, nach Monogramm und Behandlung.

1463 (siehe oben, zu Nr. 1441).

1468. »Burgkmair?«, Altarwerk; nach den Ausführungen in der Anmerkung soll es bestimmt aus dessen Werkstatt herrühren, das grosse Mittelbild wahrscheinlich sogar von ihm selbst; die bisherige Benennung habe sich durch neuere Vergleiche mit seinen Augsburger Bildern bestätigt. Dagegen hat schon Waagen auf Nürnberger Ursprung hingewiesen (Eisenmann 1872: dem Schäuffelein verwandt) und A. Rosenberg (die Beham, 1875, S. 80) auf den engen Zusammenhang mit B. Beham. Zu letzterer Ansicht war auch ich gekommen: der Maler dieses Werkes und des vollkommen stilgleichen in Gotha muss bei B. Beham gelernt haben, möglicherweise hat dieser bei den

Compositionen geholfen. Nach dem Gothaer Katalog »erinnern Trachten, häusliche Einrichtungen und viele landschaftliche Partieen an den Bodensee und die Schweiz«, was ich in Betreff der Landschaften gern zugebe, und das passt ja auch recht gut zu B. Beham. Dasselbe ist der Fall bei den Tafeln und Medaillons mit goldener Umrahmung: dieselbe Vorliebe für solche Tafeln und ganz ähnlich geformte findet man auf manchen Bildern B. Beham's und ebenso auf H. S. Beham's Tischplatte in Paris. An diese Aeusserlichkeiten mögen sich diejenigen halten, deren Augen für stilistische Unterscheidungen zu blöde sind, die nicht einmal sehen können, dass die Färbung der Werke in Wien und Gotha gar nicht den entschieden braunen Ton Burgkmair's hat, sondern viel mehr der helleren und, wenn auch warmen, doch bunteren Art B. Beham's entspricht.

Bei den Werken der beiden Cranach, 1471—1493 ist in Bezug auf richtige Bestimmung sehr viel zu thun übrig; Engerth hat bei seinen wenigen Umtaufen unter diesen Bildern nur bei einem (1478) das Richtige getroffen, während er bei andern (1490 und 1491) grobe Irrthümer Waagen's nachspricht. Ueberhaupt muss bemerkt werden, dass letzterer in der Unterscheidung des älteren vom jüngeren Lukas Cranach sehr unzuverlässig ist (fast alle anderen, wie Kugler und Woltmann, haben es freilich auch nicht besser gemacht) und dass nur Schuchardt in diesem Punkte wie auch in der feineren Würdigung der in den Werken des älteren zu machenden Werthverschiedenheiten viel weiter gekommen war. Aber gerade Schuchardt's eingehende und fast durchaus zu billigende Besprechung der Wiener Bilder hat Engerth gar nicht angesehen, was aus seiner Anmerkung zu Nr. 1477 zwingend hervorgeht.

Von Cranach d. ä. sind echte, eigenhändige Bilder die folgenden: 1472. (I. 41.) Sündenfall (ursprünglich Rückseite), anderseitig: Schmerzensmann und Maria; aus der Uebergangszeit von seiner früheren Kunstweise (vgl. Woermann, Gesch. d. Mal. II. 419—20) zu seiner späteren, weit bekannteren und reicher vertretenen, also um 1520—25 zu setzen. An die ältere Art erinnern noch die warme Färbung, der ernste, tiefe Ausdruck, die wenig gezierten Bewegungen; der Sündenfall in Braunschweig ist dagegen bedeutend früher, und an Darstellungen dieses Gegenstandes um 1530 ist ja kein Mangel. Schuchardt spricht beim Wiener Bilde von starker Beschädigung und Uebermalung, doch ist dies, wie so oft bei ihm, übertrieben: die Erhaltung ist leidlich gut. — 1475. (I. 71.) Christi Abschied von den Frauen (ehe er vor der Passion nach Jerusalem ging); es muss diesen von den altdeutschen Meistern häufig gewählten Vorgang darstellen, nicht den im Katalog angegebenen, wovon mir kein einziges Beispiel aus dieser Zeit bekannt ist. Dies Stück sowie die etwas kleinere Wiederholung in Dresden, Nr. 1926 (letztere mit echter Schlange, in früher Form) sind gute Werke aus Cranach's Frühzeit [12]) (vgl.

[12]) Von anderen grossen Wiener Sammlungen hat nur die der Kunstakademie frühe eigenhändige Bilder Cranach's aufzuweisen: 341 (früher 251) Bischof und Fallsüchtiger, nebst Stifter, und 358 (alte Nummer) Beweinung, von Mündler, für Dürer gehalten (vgl. Waagen, Wien I. 250). Die Galerie Liechtenstein besass 1878

Woermann, Text zu Braun's Dresdener Galeriewerk, XII, 411), obgleich Schuchardt sie nur einem verwandten Maler zutheilen will. Das hat jedoch wenig zu bedeuten, indem dieser mit dem Meister sonst so vertraute Forscher über die Frühwerke sehr unklare Vorstellungen hatte, wie er denn auch an den von Passavant und Waagen erfundenen falschen Grünewald als an einen selbständigen, von Cranach unterschiedenen Künstler fest glaubte. — 1476. (I. 93.) Die Hl. Hieronymus und Leopold, mit Schlange und 1515; wichtig als eins der ziemlich seltenen Frühbilder, die Zeichen und Jahreszahl tragen.

Die folgenden vier Stücke sind aus der gewöhnlichen, späteren Zeit Cranach's d. ä., also frühestens 1525 entstanden: 1478. (I. 38.) Judith; 1482. (I. 63.) Bildniss eines Fürsten (Schuchardt weiss ihn nicht zu benennen, also ist es schwerlich der vom Meister so oft gemalte Friedrich der Weise); 1484. (I. 75.) Verliebter Alter und Mädchen; 1485. (I. 57.) Drei Mädchen.

Ein leidliches Werkstattbild aus späterer Zeit ist 1479 (I. 53.) Joab und Abner; dagegen zeigen 1490 (I. 190.) Sündenfall und 1491 (I. 14.) Anbetung der Könige in Formen und Färbung die Art seines Frühstils, wenn sie auch viel zu gering für Cranach d. ä. selbst sind. Wie gesagt hat Engerth sich hier verleiten lassen, Waagen's wahrhaft unbegreifliche Benennung »Cranach d. jüngere« anzunehmen; denn was kann gedankenloser sein, als in des Vaters Frühstil gehaltene Bilder, die also spätestens 1520 entstanden sein können, seinem damals erst fünfjährigen Sohne zuzuschreiben, der, sobald er alt genug war, um das väterliche Handwerk auszuüben (um 1535), doch jedenfalls diejenige Kunstweise zum Vorbild genommen hat, in welcher sein Vater damals malte, d. h. dessen spätere, gewöhnliche, nicht die schon lange aufgegebene frühe. Den genannten Missgriff hat Waagen oft genug begangen, ausserdem pflegt er aber auch Bilder aus des Vaters späterer Zeit (z. B. 1478) dem Sohne ohne Grund zuzutheilen, von dessen Stil er also gar keinen Begriff gehabt hat.

Eine »sehr gewöhnliche« Copie nach dem Original in Wörlitz (einem frühen Hauptwerk des Meisters, mit Zeichen und 1516) ist 1477 (I. 72.) was schon Schuchardt ausgesprochen; derselbe hat zwar noch eine leise Hoffnung, es sei vielleicht ein Original, nur gründlichst überschmiert (Engerth vermuthet, nur die Köpfe seien übermalt), doch kann ich beides durchaus nich zugeben und halte das Bild bestimmt für eine Copie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie ist allerdings in den Linien und selbst im Baumschlag recht getreu, aber die Färbung hat einen sehr unangenehmen kreidigen, von Cranach ganz abweichenden Ton.

Richtig benannte Bildnisse von L. Cranach d. j. sind 1492—93 (I. 65—66), mit seinem Zeichen und 1564, also aus seiner gewöhnlichen, späteren Zeit, nach des Vaters Tode. Der Umstand, dass die Wiener Galerie zwei besonders frühe Bilder des jüngeren besitzt (Nr. 1474 und 1481), veranlasst

von solchen Gemälden nur aus Cranach's Werkstatt oder Schule stammende (1036, 1038, 1113, 1116, 1118, 1165), dagegen ein echtes aus der Uebergangszeit, die hl. Helena von 1525.

mich zu einer Untersuchung über dessen Frühstil. Schon seine kurz nach dem Tode des älteren Cranach (1553) entstandenen Gemälde sind von den späten des Vaters leicht zu unterscheiden, besonders an der Färbung, die ausgesprochen heller und rosiger ist, am meisten im Fleische, mit seiner verblasenen Modellirung, die durch sehr breite, weiche Lichter und auffallend helle, leicht warme Schatten erzeugt wird; Bewegung und Gesichtsausdruck sind schwächlicher als beim alten (mit Vorliebe für süssliches Neigen der Köpfe). Die Leipziger Galerie bietet Gelegenheit, zwei bald nach des Vaters Tode gemalte gute und bezeichnete Bilder des jüngeren (von 1554 und 1557) mit solchen des älteren zu vergleichen; ebenso die Taufe Christi nebst vielen Zuschauern, von 1556, im königl. Schlosse zu Berlin (Bilderboden). Aus der Thatsache, dass der Sohn schon damals eine ihm eigene, von dem Vater genügend unterschiedene Kunstweise hatte (auch zählte er ja schon 38 Jahre), lässt sich vermuthen, dass ihm nicht minder aus der vorhergehenden Zeit Gemälde mit genügender Sicherheit aus stilistischen Gründen zuzuweisen sind, und eine sehr willkommene Hülfe bei dieser Untersuchung gewährt die Form des Malerzeichens. Man gestatte mir eine Auseinandersetzung über die Unterschiede desselben bei beiden Meistern; Schuchardt (Cranach II. 6) hat darüber nur theilweise Richtiges aufgestellt. Nach ihm bedient sich der ältere Cranach bei eigenhändigen Bildern immer der Schlange mit Fledermausflügeln: die Flügel sind hier vorwiegend steilrecht nach aufwärts gerichtet und an der dem Kopfe zugewandten Seite sogar etwas nach vorn; ferner ist das ganze Zeichen nicht sonderlich gross (vgl. Nr. 1 auf Schuchardt's Monogrammentafel, die Kupferstiche um 1520, sowie die Facsimiles zu Nr. 564, 566, 567, 589, 618, 637 im Berliner Katalog [13]). Abweichend hiervon sollen die Bilder aus der älteren Werkstatt nach Schuchardt eine Schlange mit Vogelflügeln tragen; die Flügel sind hier mehr oder weniger liegend (d. h. vorwiegend wagerecht, vgl. Nr. 9 auf Schuchardt's Tafel und Nr. 559, 568, 580, 581, 593, 1190 des Berliner Katalogs). Dagegen bin ich nach eingehenden Untersuchungen zum Ergebniss gekommen, dass die angeführte Formverschiedenheit der Flügel nur zeitliche Beziehung hat: sowohl Cranach d. ä. selbst als seine Werkstatt bedienen sich bis ins Jahr 1537 der aufrechten Form [14]), und erst später der liegenden [15]). In den nicht seltenen Fällen, wo

---

[13]) Hier führe ich lieber den Berliner Katalog an als den Wiener, weil in diesem die Zeichen der Cranach'schen Bilder meist recht ungenügend wiedergegeben sind, während im Berliner das Wesentliche der Form richtig getroffen ist, wenn auch die Feinheit der Wiedergabe noch zu wünschen übrig lässt (wie es immer bei Facsimiles nach Cranach der Fall ist).

[14]) Schuchardt hat nicht genügend hervorgehoben, dass auch innerhalb der aufrechten Form Unterschiede zu machen sind. Sowie die eben genannten Facsimiles dieselbe zeigen (wie gezeichnet, mit dünnen Umrissen), kommt sie erst von ungefähr 1520 an vor. Früher ist das ganze Zeichen viel derber von Form, was besonders gut bei den vielen frühen Holzschnitten zu beobachten ist; auch vergleiche man die frühen Kupferstiche mit denen um 1520.

[15]) Von 1537 kenne ich vier Bilder mit aufrechtem Flügel (Berlin, Schloss,

liegende Flügel sich auf eigenhändigen Gemälden Cranach's d. ä. finden, die auch Schuchardt als solche anerkannt; wo der Thatbestand also mit seiner Flügeltheorie nicht stimmt, bedient er sich entweder der Ausrede, das Zeichen sei »verfälscht«, wenn es im übrigen auch ganz unverdächtig ist (z. B. bei der Kreuzigung Nr. 1614 in Wörlitz von 1538 und dem Jugendbrunnen in Berlin von 1546), oder er findet gar nichts Böses darin, dass echte liegende Schlangen auf anerkannt eigenhändigen Bildern vorkommen (z. B. Berlin, 559 Albrecht von Brandenburg und 1190 Venus und Amor; Dresden, 1918 Judith, Lucretia, und 1919 Sündenfall); zuweilen endlich hat er das Zeichen mit liegendem Flügel ganz übersehen (z. B. bei der Venus der Galerie Liechtenstein). In Betreff des jüngeren Cranach sagt nun Schuchardt richtig, dass auch sein Zeichen allerdings liegende Flügel hat, dass es aber »sehr consequent« eine ganz bestimmte derartige Form zeigt (vgl. Schuchardt's Taf. Nr. 8, vom Altar der Weimarer Stadtkirche von 1555, ferner die Facsimiles zu Nr. 579 in Berlin, zu 1474, 1481, 1492, 1493 in Wien und die Holzschnitte B. 131, 153 und Pass. 40, von 1555—61). Das Kennzeichen dieser Flügelform ist, dass sie stark nach vorn ausladet, dann zuerst kräftig nach oben geschwungen ist und erst in den hintersten Strahlen in die wagerechte Richtung übergeht; ferner ist die Schlangenwindung, welche den Flügel trägt, immer viel höher als die übrigen, und das ganze Zeichen ist grösser als beim älteren (man vergleiche im Berliner Katalog das gut wiedergegebene Zeichen von Nr. 579 mit denen von 580 und 581). Zuweilen ist die Schlange des Sohnes von der späteren des Vaters nicht ganz leicht zu unterscheiden, auch ist Schuchardt hierin weniger genau, als man es nach seiner richtigen Kennzeichnung beider Arten annehmen sollte. Das Zeichen des Sohnes findet sich nun auf den noch zu Lebzeiten des Vaters entstandenen Holzschnitten: B. 52, 144, 147, 150, Pass. 195, von 1540—49, die auch Schuchardt meist als vom jüngeren anerkannt, und auf folgenden Gemälden: von 1537, Berlin Nr. 579 Fusswaschung; 1538, Wien Nr. 1474 Gefangennehmung; 1540, München Nr. 276 Kreuzigung; 1544, Wien Nr. 1481 Jagd; Madrid Nr. 1304 Jagd und Berlin, bei Prof. R. v. Kaufmann, Mann von 50 Jahren; 1545, Madrid Nr. 1305 Jagd, und Dresden Nr. 1930 Elias und Baalspriester; 1546, Dresden Nr. 1925 Kreuzigung; Schwerin Nr. 169 Luther in ganzer Figur und Weimar Nr. 14 Luther;

Adam und Eva; Braunschweig, Hercules bei Omphale; Dresden, 1939, Heinrich der Fromme; Wittenberg, Lutherhalle, Bugenhagen) und fünf mit liegendem (Berlin, Galerie, Oelberg; Schloss, Ausstellung Christi, Geisselung, Dornenkrönung; Dresden, 1921, Herodias). Vor 1537 sind mir keine Gemälde mit liegendem Flügel vorgekommen und nachher von solchen mit aufrechten nur ein einziges (Wörlitz, goth. Haus Nr. 1472, männliches Bildniss von 1538; in der Lesung dieser Jahreszahl stimme ich mit Schuchart überein, während der Katalog von 1883 angiebt: 1528). — Engerth (III. S. 45 oben) äussert sich ähnlich über diesen Punkt; nach ihm findet um das Jahr 1536 der Umschlag von der aufrechten zur liegenden Form statt; ob dies Ergebniss auf eigenen Untersuchungen beruht oder von anderer Seite schon veröffentlicht ist, weiss ich nicht (vgl. Woermann, Gesch. der Malerei II. [1882] 432).

1549, Braunschweig Nr. 351 Predigt Johannes d. T. und Nürnberg Nr. 351 Bekehrung des Paulus; 1551, Dresden Nr. 1913—14 Waldriese und Zwerge. Hiervon sind als vom jüngeren Cranach schon anerkannt: die Dresdener Bilder von 1551 (durch Schuchardt), die beiden von 1549, das Schweriner von 1546 und das Jagdstück in Wien von 1544, Nr. 1481 (I. 36) (durch Schuchardt). Das noch frühere Münchener Gemälde von 1540 ist den in Dresden von 1545, 46 und 51 schon sehr ähnlich; besonders fallen die grell gerötheten Wangen wieder auf. Sein frühestes mir bekanntes Stück, die Berliner Fusswaschung von 1537 gehört zu einer Folge von neun Passionsbildern, von denen sechs sich im königl. Schlosse befinden, zwei im Museum, Nr. 580—81, welche acht Stücke vorwiegend von des Vaters eigener Hand herrühren, jedenfalls genau in seiner Art gehalten sind [16]). Von diesen acht tragen fünf die Schlange mit liegendem Flügel (der des jüngeren auf der Fusswaschung sehr ungleich) und die Jahreszahl 1537 (eins 1538). Stark abweichend von ihnen erscheint die Fusswaschung: hier ist die Ausführung eingehender, die Färbung hat schon den dem Sohne eigenthümlichen stark röthlichen Ton, der hier aber, wie bei mehreren der frühen Bilder, dunkler ist als später; die Körperverhältnisse und Köpfe sind auffallend breit, die Bewegungen ziemlich ungeschickt und der Ausdruck kleinlicher und weniger belebt als bei den andern Tafeln der Passionsfolge. Die Fusswaschung macht ganz den Eindruck eines fleissig ausführenden und nach Selbständigkeit strebenden, aber noch jugendlich unbeholfenen Künstlers (der Sohn zählte damals 22 Jahre). Eine augenscheinliche Uebereinstimmung mit diesem Bilde zeigen die Holzchnitte der Evangelisten, B. 48—51, von 1540, mit dem Zeichen des jüngeren Cranach, die gleichfalls von Schuchardt als von diesem anerkannt werden. Auch die ein Jahr später als die Fusswaschung (1538) entstandene Gefangennehmung Nr. 1474. (I. 40) in Wien trägt das unverkennbare Zeichen des jüngeren (das Facsimile im Katalog ist wenig getreu; in Wirklichkeit ist der Flügel viel steiler und kräftiger gestaltet). Bei dem Umstande, dass das Bild als Nachtstück behandelt ist, lässt es sich schwer mit anderen vergleichen, doch scheint mir genug Zusammenhang mit den Dresdener Stücken von 1546 und 1551 vorhanden, dies namentlich bei dem warm röthlichen Fleischton des Judas und Malchus sowie bei den spärlichen und grellen Lichtern im Haare. Dadurch wird die durch die Form des Zeichens gegebene Wahrscheinlichkeit der Deutung auf den jüngeren Cranach verstärkt. — Die Bildnisse Melanchthon's und Luther's 1486 und 87 (I. 34, 25) sollen aus des älteren Cranach Schule sein; dagegen hatte schon Schuchardt sie für verdorbene Stücke des jüngeren erklärt, und ich kann sie nur für schlechte Copien nach diesem halten.

---

[16]) Schuchardt hat den Werth dieser Folge zu gering angeschlagen und mehr Unterschiede zwischen den einzelnen Tafeln zu sehen geglaubt, als wirklich vorhanden sind. Die schwächste ist der Oelberg (Werkstattbild), während die übrigen in Zeichnung, Färbung und Ausführung durchaus gut genug für Cranach d. ä. selbst sind. Alle ausser denen im Museum und der Vorhölle sehen wegen eines neueren Firnisses gelblicher aus als sonst bei ihm.

Bei 1488 und 89 (I. 77, 79) ist das Monogramm jetzt nach Vorgang Schuchardt's richtig auf W. Krodel gedeutet; trotzdem stehen die Bilder noch unter »Cranach's Schule«.

Ohne den geringsten Zusammenhang mit Cranach ist 1483 (I. 64), männliches Bildniss von 1521; freilich lassen auch Waagen und selbst Schuchardt es als von Cranach gelten, meines Wissens der einzige Fall, wo letzterem Forscher ein so arges Versehen in Bezug auf seinen Helden begegnet ist. Erklärlich wird dies nur dadurch, dass er es für stark übermalt gehalten hat (was durchaus nicht der Fall ist). Der Meister ist ein mittelguter Oberdeutscher, der dem Schäufelin nahe steht (Eisenmann hält das Wiener und die Dresdener Stücke für Schäufelin selbst, was ich nicht anerkennen konnte). Ich schreibe ihm noch andere Bildnisse zu, die ich kürzlich im Repertorium (X. 30) zusammengestellt habe, darunter zwei in der Wiener Akademie (Moritz Welltzr von Eberstain und Frau, 577—78); hinzuzufügen habe ich hier noch Nr. 22 in Weimar, Mann in blauem Wamms. Auch R. Vischer war auf die Zusammengehörigkeit dieser Bilder aufmerksam geworden, stellt sie aber in die Schule B. Strigel's (Jahrb. d. preuss. Kunstslgn. 1885); dafür sind sie aber zu weich behandelt und zu kühl gefärbt.

1497. (I. 31.) »Deutsche Schule um 1500«, hl. Familie; freie Wiederholung eines Bildes in der Akademie, welches nach Engerth jedoch später sein soll. Dabei hat er unbeachtet gelassen, dass schon Waagen letzteres als vom Meister des Todes Mariä erkannt hatte, was bei dem Vorhandensein von nicht weniger als drei seiner Madonnenbilder in der kaiserl. Sammlung doch nahe genug lag. Freilich hat neuerdings auch R. Vischer nichts davon gemerkt, indem er sich den schlechten Scherz erlaubt, bei beiden Stücken von einem Schwanken zwischen Massys und — Strigel zu reden (Jahrb. d. preuss. Kunstslgn. 1885, 41 und 42). Uebrigens kannte Waagen damals eine andere Wiederholung, die in Petersburg Nr. 469, noch nicht, welche er später (Eremitage S. 133) auch als vom Meister des Todes Mariä anführt; ich habe davon nur die Photographien gesehen und sie mit den Wiener Stücken verglichen. Das Petersburger zeigt viele, aber nur unwesentliche Abweichungen von dem der Akademie, und das der Wiener kaiserl. Galerie ist genauer jenem Petersburger als dem anderen nachgebildet. Das der kaiserl. Galerie ist wesentlich unbedeutender als die beiden anderen, doch könnte in demselben ein unfertiges Werk des Meisters selbst vorliegen; wenigstens hat es ganz dessen Technik, aber einen sehr dünnen Auftrag, mit starken Umrissen und Schraffirungen.

1500—1503. (II. 1—4.) Meister R. F., Passionsbilder; dass Ilg (Mittheilgn. d. österr. Centr. Com. 1879, S. 77) die annehmbare Vermuthung ausgesprochen hat, dieser Monogrammist sei der Maler Rueland Fruehauf, der von 1471 bis 1484 in Salzburg und Passau vorkommt, ist von Engerth unberücksichtigt geblieben. Mit den vier Tafeln in Gross-Gmain von 1499 [17]),

[17]) Dahlke gab im Repert. IV. 345 eine Widerlegung der thörichten Benennung »Zeitblom«, nebst dem Lichtdruck einer Tafel.

die ich aus grossen Photographien kenne, mag einige Verwandtschaft vorhanden sein. (R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte 477, vergleicht diese Tafeln mit Nr. 1504, welches unserer Passionsfolge nicht fern steht), aber Engerth's Ueberzeugung von der vollkommenen Stilgleichheit ist schwerlich stichhaltig. — 1504. (I. 111—13.) Altar mit Tod Mariä, ist jetzt, nach Waagen's Vorgang demselben Monogrammisten zugetheilt, doch wird man gewissenhafter verfahren, wenn man es als nur schulverwandt anerkennt. — Seltsam ist, dass weder Waagen noch Engerth eine Ahnung davon haben, wie eng auch 1571 (I. 3), Kreuzigung, mit beiden vorerwähnten Werken zusammenhängt. Da seit kurzem Photographien von Herlen's Rothenburger Bildern vorliegen, so kann man sich jetzt leicht überzeugen, wie unglücklich Waagen's Einfall war, ihm die Wiener Tafel zuzuschreiben. Genauere Untersuchungen über derartige Werke muss ich denen überlassen, welche sich eingehender als ich mit den bairisch-österreichischen Schulen beschäftigen; nur möchte ich noch ein Bildchen im Prager Rudolfinum erwähnen: Madonna, hl. Thomas und ein Stifter, bez. 1483 (1877 mit Nr. 107 bezeichnet, vorher V. 24); es ist eine besonders feine Arbeit in Art der genannten drei Wiener Werke.

1506. (II. 8.) »Deutsch, Mitte des 15. Jahrhunderts«, Geschichte der Susanna; die frühere Benennung »oberdeutsch« war genauer und richtiger als die neue, die Zeitbestimmung (kein Druckfehler) ist recht harmlos, was sich schon aus einem Blick auf Trachten und Bauten ergibt. Zum Ueberfluss sind mehrere Figuren rechts einem Holzschnitt aus Dürer's Marienleben (der zwölfjährige Christus im Tempel lehrend) entnommen, also ist das Bild frühestens 1505 entstanden. Er hat, besonders in der Färbung, einige Beziehung zu Burckmair (Eisenmann: Regensburger Schule).

1507. Deutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts, Kampf Georg's; erinnert an keine mir bekannte unter den deutschen Schulen dieser Zeit, doch spricht die Holzart für oberdeutschen Ursprung. — 1509—10 (siehe zu 1432 u. f.: Amberger).

1511. (I. 51.) »Deutsch um 1500«, weibliches Bildniss; von derselben Hand soll 1512 sein, das ich nicht gesehen, und hier der oberdeutsche Charakter noch ausgesprochener hervortreten. Dagegen halte ich 1511 mit Waagen für von einem Niederländer des 15. Jahrhunderts (Eichenholz), obgleich nicht von Petrus Cristus, denn dieser ist auch in Bildnissen (Berlin und Uffizien) kenntlich genug.

1516—1517. (I. 87, 86.) »Deutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts, männliche Bildnisse; endlich von der willkürlichen Benennung »Sigmund Holbein« befreit. Es könnte hier ein ähnlicher Fall vorliegen wie bei den beiden Köpfen im Haag, die lange als oberdeutsch galten, bis sie kürzlich als Pier di Cosimo erkannt wurden: auch die Wiener Stücke scheinen mir weniger deutsch als italienisch; hierfür sprechen nicht minder äussere Anhaltspunkte, wie die Gesichtstypen, das unten sich aufbauschende Haar des Jünglings, das Barett mit zurückgedrücktem Rande und die Holzart (Ceder?).

1518. (I. 4.) »Deutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts«, männliches Bild-

niss; trotz Waagen's Widerspruch fand ich Beziehung zu Holbein d. j.; es könnte von einem englischen Nachfolger desselben sein. — 1519 (siehe zu 1435—38, Pseudo-Amberger).

1532. (I. 110.) Dürer's Schule, zwei Flügel nach dem Dreifaltigkeitsbilde; von einem tüchtigen Dürerschüler, am ehesten Kulmbach, was sich aber an dem bisherigen dunkeln Aufstellungsorte nicht entscheiden liess. Seine aufzustellende echte Krönung Mariä wird gute Gelegenheit geben, diese Frage zu untersuchen.

1551. (I. 60.) »Hans Grünewald?«, Kopie nach Dürer's Bildniss Maximilian's I.; hier soll eine auserlesene Albernheit Mechel's um jeden Preis verewigt werden: denn dieser angebliche Maler ist nur durch einen Schnitzer Sandrart's ins Leben getreten, der den Hans Baldung Grien so nannte.

1552. (I. 11.) »M. Grünewald?«, Karl V.; lobenswerth ist, dass es nicht mehr mit den früher auch so benannten anderen kleinen Bildnissen (1710, 1712, I. 10) zusammengeworfen wird, die jetzt richtig unter B. Strigel stehen; denn Nr. 1552 ist viel geringer und meiner Ansicht nach ohne Beziehung zu diesem Maler (R. Vischer setzt es jedoch in dessen Werkstatt). Dagegen liegt gar kein Grund vor, hier Mechel's Benennung, wenn auch nur bedingt, festzuhalten; freilich würde man sich bei dem unglaublichen Mangel an Verständniss, den Engerth für die gesicherten Ergebnisse der neueren Forschung über Grünewald zeigt[18]), nicht wundern, wenn er demselben jedes beliebige Gemälde dieser Zeit, sei es auch nur als »zweifelhaft«, zuschreiben wollte. — 1571 (siehe zu 1500—5).

1579—1582: diese vier Bildnisse heissen »Art Holbein's d. j.«, und zwar mit demselben Rechte, womit früher die meisten deutschen Bildnisse aus seiner Zeit ihm selbst zugemuthet wurden; aus den sieben echten der Galerie sollte es doch möglich sein, einen etwas bestimmteren Begriff auch von Holbein's Art zu bekommen. 1579. (I. 59) rührt von einem guten Oberdeutschen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts her, hängt aber weder mit dem alten noch dem jungen H. Holbein zusammen. — 1580. (I. 95) ist niederländischer Herkunft (auf Eichenholz) und zwar sicher von Jakob van Amsterdam, soviel bei Bildnissen von festen Bestimmungen die Rede sein kann. Es entspricht ganz seinem hiesigen Frühwerk Nr. 1054: der Fleischton ist kräftig bräunlichroth, mit grauen Schatten, während bei seinem späteren Altar Nr. 1005 die Färbung gleichmässig goldig ist. Die Erhaltung fand ich nicht so schlecht: nur an der Wange ist einiges abgekratzt, so dass die hellröthliche Untermalung zum Vorschein kommt. — 1581. (I. 6): hier ist Waagen darin Recht zu geben, dass es viel mehr mit Mor als mit Holbein zu thun hat. — 1582. (I. 70): von Waagen ebenfalls für Mor erklärt, kommt aber näher dem gleichzeitigen Niederländer Neufchatel. — 1583. (I. 100), »nach Holbein« Erasmus von

---

[18]) Engerth schenkt diesem Meister noch in aller Unschuld nicht minder die Werke des falschen Grünewald (Cranach's Frühstil) als den Kolmarer Altar nebst dem Münchener Mittelbilde, und aus den neueren Untersuchungen über Grünewald hat er nur »Negatives« herauslesen können!

Rotterdam; jedenfalls Copie nach ihm, scheint aber nach keinem der bekannten Bildnisse des Erasmus von Holbein zu sein.

1632. (I. 58.) »Pencz«, Altar mit Kreuzigung; hier hat Engerth eine der einfältigsten Taufen Mechel's stehen lassen, ohne eine Miene zu verziehen, obgleich bereits Waagen sie sehr bestimmt abgelehnt und das Richtige ausgesprochen hatte: später Ausläufer der Eyck'schen Schule in Nachahmung Geraert David's. Niederländischen Ursprung beweisen schon die Kopftücher bei Maria und einer anderen Frau (ganz in Art G. David's) und die Holzart (Eiche). Von Pencz sind freilich ausser Bildnissen fast nur einzelne Halbfiguren erhalten, aber es genügt, dass die Bruchstücke einer echt bezeichneten Anbetung der Könige in Dresden mit ihrer lebhaften Bewegung, dem weltlichen Ausdruck und der hellen, fröhlichen Färbung zum Wiener Stücke wie die Faust aufs Auge passen; und nicht minder seine Kupferstiche. Das Wiener Bild ist eines der besseren Erzeugnisse der Familie Claeissens, von deren Werken es in ihrem Heimatsorte Brügge wimmelt (vgl. J. Wenle, Bruges 1875 und Michiels, Hist. de la peint. flam. V. 399—405); die bekanntesten Glieder dieser Malerfamilie sind Anton und Peter d. jüngere (Meister seit 1570), die erst 1613 und 1612 starben. Es sind sehr zurückgebliebene Archaisten, die bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts hinein im wesentlichen Formen und Geist des Geraert David beibehielten; im Ausdruck frommer Beschränktheit leisten sie Beträchtliches, wie auch oft in einem unangenehm schwärzlichen Tone; letzterer herrscht besonders bei Peter vor. Das Wiener Bild könnte eines seiner besseren früheren Werke sein. Es befinden sich übrigens dort vier Tafeln von dem spätesten Gliede dieser Malerfamilie, Jan Claeissens († 1653): Galerie Liechtenstein Nr. 1035 und 1039, letzteres zweimal bezeichnet Joan Claeiss. F 1628 (der Katalog von 1873 liest Claetss). Weale nennt von ihm in Brügge nur einen Altar von 1632, im Hospice du Saint Esprit (Bruges, S. 216); er ist ein schwächerer Nachfolger des Peter. Waagen war es begegnet, die Bilder der Galerie Liechtenstein um ein Jahrhundert zu früh anzusetzen, indem er sie der mittleren Zeit des Bruyn zuschrieb (Wien I. 283): ein hübscher Beleg für den unerhörten Archaismus dieser Biedermänner.

1670. (I. 9.) »Schäuffelein«, männliches Bildniss; war mir als von ihm nicht überzeugend, vielleicht eher von Baldung. Doch theilt mir Rob. Stiassny mit, der letzteren Meister eingehend verfolgt hat, dass er das Bild keinem von beiden zuschreiben könne, was auch das bisher nicht aufgestellte Gegenstück bestätige.

1672. (I. 108.) »Schaffner«, hl. Familie; von einem rohen Maler der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. In den zwanziger Jahren hatte man in Wien den Einfall, die darauf stehende Bezeichnung (Monogramm aus MS und 1490) auf M. Schaffner zu deuten (was auch in der älteren Litteratur Unheil gestiftet hat), und Engerth denkt diesen Unsinn, wie gewohnt, nicht eher aufzugeben, bis ihm so frühe andere Werke desselben zur Widerlegung nachgewiesen werden. Freilich will er gefunden haben, dass das Wiener Stück den Bildern in Augsburg — die vier Passionsscenen von 1515 können doch nur gemeint sein — näher stehe als diese seinen späteren (worunter er wohl die Münchener Tafeln und die im Ulmer Dome versteht, alle aus dem Anfang der

zwanziger Jahre). Dies wäre einfach unbegreiflich, wenn nicht gerade Engerth es vorbrächte, der auch mit dem erstaunlich feinen Spürsinn der in der Stilvergleichung Unerfahrenen oder gar nicht dazu Beanlagten in Schaffner's anerkannten Werken aus verschiedener Zeit sehr starke Abweichungen gefunden zu haben glaubt. Dagegen bemerkte ich mir bei dem Pfingstbilde von 1510 (Stuttgart, Alterthumsverein), seinem frühesten Kirchengemälde, ausdrücklich, dass es schon ganz in Art der Münchener Tafeln gehalten ist, wie auch die drei übrigen grossen Bilder an jenem Orte, von 1516 und 1519. Dass die Form des Monogramms nicht dem von Schaffner ausschliesslich gebrauchten entspricht, hat schon Engerth ausgesprochen; ferner macht die neuere Form der Vier deren Echtheit verdächtig (auch Eisenmann hält das Monogramm für gefälscht), und ich glaube, dass die Fälschung weit eher auf M. Schongauer gemünzt ist, ebenso wie in mehreren anderen Fällen, z. B. bei Nr. 92 in Sigmaringen und einem Rosenkranzbilde in der Schwabacher Kirche, beide mit MS in gothischen Majuskeln; die alten Fälscher nahmen es eben mit der Form der Zeichen glücklicherweise nicht genau. Ein gleichartiges Beispiel in Wien ist übrigens Nr. 1083 der Galerie Liechtenstein, Geburt Christi, mit einer falschen und ungenauen Bezeichnung des Israel von Meckenen und 1470.

Die Bildnisse von B. Strigel, 1709—1712, (I. 12, 8, 102, 7) sind jetzt richtig bestimmt, auf das beglaubigte Familienbild Maximilian's hin; freilich heisst es S. 235 Mitte, die anderen hiesigen Stücke seien nur versuchsweise so benannt. Dies ist bei Engerth nicht verwunderlich, der keine Ahnung davon zu haben scheint, dass schon zehn Jahre vor der Entdeckung des bestimmten Namens dieses Meisters die Hauptmasse seiner Werke von Woltmann zusammengestellt und seitdem seine Kunstweise allen in altdeutscher Malerei Bewanderten wohlbekannt war (auch weiss Engerth nicht einmal, dass Strigel aufs engste mit Zeitblom zusammenhängt). So hatte ich mich 1878, und W. Schmidt 1880 (Kunstchronik XV. 635) ohne viel unnützen Vorbehalt davon überzeugt, dass die genannten Wiener Bilder vom »Meister der Sammlung Hirscher« seien, der selbst in Bildnissen kenntlich genug ist. Bei 1710 würde dafür schon die Vergleichung der Landschaft mit der auf 1709 genügen. Zu 1710 und 1712 gehört noch I. 10 des alten Katalogs, das im neuen fehlt.

1732. (I. 105.) »Nicolaus Wurmser«, Kreuzigung; nach Engerth (S. 245 unten) schreibt »man« die besseren Tafelbilder aus der Kreuzcapelle des Karlsteins dem Theodorich, die geringeren dem Wurmser zu. Ich fürchte jedoch, dass dieser »man« niemand weiter ist als sein im Taufen so berüchtigter Amtsvorgänger aus der Zopfzeit, v. Mechel. Alle Neueren lassen hier den Wurmser aus dem Spiel, dessen Werke überhaupt sehr wenig gesichert sind, während Theodorich's umfangreiche Thätigkeit in der Kreuzcapelle bestens beglaubigt ist. Am entschiedensten sprechen sich Waagen (Handbuch, I. 55) und Woltmann (Gesch. d. Mal. I. 396) gegen Mechel's willkürliche Unterscheidung der Kreuzigung von den übrigen Tafeln des Theodorich aus, und auch ich fand keine Veranlassung, bei den Tafelbildern der Kreuzcapelle zwei merklich verschiedenartige Meister anzunehmen.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

London. National Gallery. Neuerwerbungen im Jahre 1886.

Auch im Laufe des vergangenen Jahres ist die Nationalgalerie durch Schenkungen und Ankäufe in den Besitz einer Reihe von Gemälden gelangt, welche ihren Bestand, namentlich an Werken der italienischen Malerschulen, in nicht unwesentlichem Maasse vermehrt haben. Vor Allem ist hier, als ein Geschenk des Earl von Crawford, das Bruchstück jener Freske Domenico Veneziano's anzuführen, die einst ein Tabernakel am Canto de' Carnesecchi in Florenz schmückte, und wovon einige andere Fragmente — zwei Köpfe von Heiligen in Mönchsgewand — schon vor einigen Jahren aus dem Nachlass des Sir Ch. Eastlake für dieselbe Sammlung angekauft worden waren. Es zeigt die Madonna in trono mit dem Kind auf ihren Knieen, über dem Thron die schwebende Gestalt Gottvaters in mehr kühner als gelungener Verkürzung. Obgleich stark beschädigt und ausserdem bei der Uebertragung auf Leinwand (die bei Gelegenheit der Entfernung der Freske von ihrem ursprünglichen Orte durch den früheren Besitzer, Fürsten Pio, veranlasst wurde) auch noch mit einem trüben Firniss überzogen, sind diese Bruchstücke doch von hohem, kunstgeschichtlichem Werth, da wir in ihnen, wenn wir von dem bezeichneten Altarbilde aus S. Lucia in den Uffizien und dem wahrscheinlich dazu gehörigen Predellenfragment mit dem Martyrium der genannten Heiligen im Berliner Museum absehen, die einzige noch übrige authentische Arbeit des Künstlers besitzen.

Als Geschenk Sir H. Layard's sind ferner drei Bruchstücke der grossen Freske Spinello Aretino's in die Nationalgalerie gelangt, welche einst eine Wandfläche in S. Maria degli Angeli zu Arezzo bedeckte. Das eine derselben zeigt die Halbfigur des hl. Michael (der im Kampf mit dem siebenköpfigen Ungethüm dargestellt war), die beiden andern einige Engel, welche ihre abgefallenen Brüder niederwerfen. Es sind dies die einzigen Ueberreste des genannten Wandgemäldes, wovon wir nur in einem Stiche Lasinio's v. J. 1821 eine Nachbildung besitzen.

Aus den durch eine Stiftung Mr. J. L. Walker's zur Verfügung stehenden Mitteln wurden nicht weniger als zwölf Gemälde, sämmtlich den italienischen Schulen angehörend, erworben. Es sind die folgenden: Madonna mit Kind, dem Johannesknaben und einem Engel, Rundbild auf Goldgrund, florentinische Schule des 15. Jahrhunderts, von unbedeutender Zeichnung und Modellirung und sehr lichtem Farbenton. Zwei Tafeln mit je zwei männlichen Heiligen von Macrino d'Alba (lombardische Schule von der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts), Halbfiguren auf landschaftlichem Hintergrunde, von tüchtiger Modellirung und lebhaftem Ausdruck. Ein Tafelbild von Giov. Cariani von Brescia: Madonna mit dem auf ihren Knieen stehenden Christuskind, dem hl. Joseph und zwei weiblichen Heiligen (eine davon als S. Lucia charakterisirt), zu ihren Füssen ein knieender Jüngling, wahrscheinlich der Donator (Kniestück in 3/4 Lebensgrösse). Dies Bild, sowie das folgende stammen aus einer Mailänder Privatgalerie. Dieses letztere, das weitaus bedeutendste der ganzen Erwerbung, ist ein Werk Bonifazio's und stellt in halblebensgrossen Figuren die Madonna mit Kind, zu ihrer Linken den jugendlichen Johannes und die hl. Catherina, zu ihrer Rechten die HH. Hieronymus und Jacobus von Compostella vor. Die hl. Jungfrau sitzt in den Ruinen eines Baues, welcher die Mitte der einerseits ebenen, andererseits felsigen Landschaft einnimmt. Das Christuskind auf ihrem Schoosse segnet den vor ihm knieenden Johannesknaben, der sein Füsschen küsst. Hinter diesem letzteren ist die hl. Catherina, in weite, prächtige Gewänder gekleidet, in anmuthiger Haltung hingelagert. Ihr gegenüber steht auf der rechten Seite des Bildes der hl. Hieronymus, vor ihm im Vordergrunde der hl. Jacobus in seiner traditionellen Pilgertracht mit Stab und Muschelhut und einem offenen Buch auf dem Schooss, über das er seine Blicke auf die hl. Jungfrau wendet. Die Erhaltung der Tafel ist vollkommen, das Colorit mehr zart als lebhaft, die weiblichen Köpfe von feinster, glücklichster Durchbildung. In den schärferen, im Tone kräftiger gehaltenen männlichen Köpfen kommt deutlich der Einfluss zur Geltung, den Palma Vecchio auf den jüngeren Meister übte. Dies gab auch Veranlassung, das Werk früher dem letztgenannten Meister zuzuschreiben. Die drei folgenden Erwerbungen aus der Walker'schen Stiftung gehören der Veroneser Schule an, und zwar die erste, Volumnia zu den Füssen Coriolan's darstellend, dem seltenen Michele da Verona (das Werk interessirt ebensowohl durch sein ungewöhnliches Sujet, wie durch den offenbar von enger Anlehnung an die Antike bestimmten Charakter der Composition) — die beiden andern Domenico Morone. Es sind zwei kleine Tafeln, die eine Hochzeitstruhe geschmückt haben und mit grosser Lebendigkeit in der Composition, sowie in kühnen Farbencontrasten, worin sich der Einfluss Vitt. Pisano's bemerklich macht, Scenen aus den Feierlichkeiten der Hochzeit von Gianfrancesco Gonzaga mit Isabella v. Este darstellen. Einer ähnlichen Bestimmung haben wahrscheinlich auch die beiden Tafeln mit Episoden aus der Geschichte Joseph's von der Hand Franc. Ubertini's gen. il Bacchiacca gedient. Vielleicht haben wir darin Ueberreste der Decoration jenes Hochzeitsgemaches Pier Franc. Borgherini's vor

uns, über dessen Ausschmückung durch Baccio d'Agnolo, del Sarto, Pontormo, Granacci und Bacchiacca, sowie die Vertheidigung dieser Schätze durch Pier Francesco's Frau, Madonna Margherita, gegen die Begehrlichkeit eines Agenten Königs Franz's I. uns Vasari in so anmuthiger Weise berichtet hat (V, p. 196 und VI, p. 261). Die beiden Tafeln zeigen den Einfluss von Bacchiacca's erstem Lehrer Perugino, der deutlich durch die von seinen spätern Vorbildern Franciabigio und del Sarto entlehnte Manier durchscheint, während allerdings weder die Zeichnung noch das Colorit des Schülers irgend an einen seiner Meister heranreicht. — Einem bisher in der Sammlung nicht vertretenen Meister, Gent. Bellini, gehört aller Wahrscheinlichkeit nach die nächste Erwerbung, das Bildniss des Mathematikers Girolamo Malatini an, eines blassen Greises mit feinen, durch geistige Arbeit vertieften Zügen, der, in Schwarz gekleidet, das bis auf die Schultern herabfallende, silbergraue Haar von einem Sammtbarett bedeckt und einen Zirkel in der Hand haltend, an einem Tische steht. Die feine Modellirung der Gesichtszüge, der dünne Farbenauftrag, die Delicatesse der Behandlung, die fast an Trockenheit streift, endlich die allgemeine Conception des Werkes sprechen für die Zuweisung an Gentile. — Die letzte Erwerbung aus dem Walker'schen Fonds endlich betrifft ein in der Kunstlitteratur seit Rumohr wohlbekanntes Werk, nämlich die von diesem Forscher dem Andrea Aloisii d'Assisi, gen. l'Ingegno zugeschriebene Madonna mit Kind auf einem Throne sitzend, Halbfigurenbild mit landschaftlichem Hintergrund, bez. A. A. F. Mögen auch über die Attribution an den Meister Zweifel, die mit den sonstigen biographischen Daten über ihn zusammenhängen, obwalten, so viel steht fest, dass unser Bild einem um 1500 arbeitenden, mehr von Pinturricchio als Perugino beeinflussten Maler der umbrischen Schule angehört, dass es ausser einer allen Schöpfungen derselben gemeinsamen Familienähnlichkeit nichts mit den dem Ingegno sonst in den Galerien zu London, Paris, Neapel und Mailand zugetheilten Gemälden gemein hat, und sie alle an künstlerischem Werth bedeutend überragt.

Endlich ist als letzter der italienischen Schule angehöriger Ankauf aus der Sammlung Lord Dudley's ein kleines Bild von Ercole di Rob. Grandi anzuführen, die Israeliten Manna sammelnd darstellend (eine beschädigte Copie davon in der Dresdner Galerie). Es ist das Werk eines Künstlers, der wohl, wie seine übrigen Genossen aus der paduanischen und Ferrareser Schule am Ende des 15. Jahrhunderts, durch Mantegna stark beeinflusst erscheint, trotzdem aber sich eine gewisse Originalität zu bewahren weiss, indem er sich direct von der Natur inspiriren lässt und sie mit seltener Begabung und Beobachtungsfähigkeit wiedergibt. —

Der holländischen Schule gehören die beiden letzten Erwerbungen an. Die eine davon, bei der Auction der Galerie von Blenheim angekauft, ist ein bezeichnetes Werk des seltenen Meisters A. de Pape, von dem uns nur noch im Berliner Museum (ein alter Mann lehrt zwei Knaben zeichnen) und in der Galerie zu Haag (eine alte Frau Geflügel rupfend) bezeichnete Arbeiten bekannt sind. Es stellt ein holländisches Interieur dar mit einer spinnenden alten Frau und einem Greise, der seine Hände am Feuer wärmt. Der Zauber

des kleinen Bildchens beruht in der Wahrheit der Darstellung, dem feinempfundenen Ton und der einfachen Natürlichkeit der Composition. Sein Schöpfer, über dessen Leben wenig bekannt ist, soll ein Schüler Gerhard Douws' gewesen sein und in Leyden gelebt haben; das eine seiner angeführten Bilder ist 1648 datirt. Das zweite holländische Bild, von Mr. J. Whitworth Shaw der Galerie geschenkt, ist ein Werk des O. Marcellis (1613—1680), des bekannten Schlangenmalers, von dem in den Uffizien und in Dresden einige ähnliche Arbeiten vorhanden sind. Unser Bild zeigt einen bemoosten Baumstamm, an dem ein Frosch und einige Vögel sich den Besitz einer Schlange streitig machen, in der gewöhnlichen, überaus sorgfältigen Manier des Künslers, mit wirkungsvoller Vertheilung von Licht und Schatten ausgeführt.

C. v. F.

Rom. Retrospective Ausstellungen des Kunstgewerbe-Museums. Ausstellung von 1887: Gewebe und Spitzen.

Die Ausstellung wurde in den unteren Räumen des Ausstellungs-Palastes in der Via Nazionale Mitte März eröffnet — vierzehn Tage nach dem angekündigten Termin, und auch da noch viel zu früh, denn erst sechs Wochen später erschien der Katalog (Roma, Giuseppe Civelli), mit einer Einleitung über die Geschichte der Textilkunst in Italien von dem Director des römischen Kunstgewerbe-Museums, R. Ercolei. Bis dahin war es kaum möglich, sich in der Ausstellung zurecht zu finden und auch dann nach Erscheinen des Katalogs nicht leicht, da in Folge von Umstellung die Katalogsnummern mit den Nummern der Schränke vielfach nicht stimmten. An Ausstellungsmaterial fehlte es nicht, es war nur zu beklagen, dass die Commission in der Ausscheidung des Minderwichtigen oder Unnützen sich allzu nachsichtig gezeigt hatte. Noch mehr aber wurde die Uebersicht dadurch erschwert, dass bei der Anordnung des Stoffes jede von bestimmten Grundsätzen ausgehende Gruppirung mangelte. Weder der locale noch der zeitliche Gesichtspunkt war bestimmend — wahrscheinlich desshalb, weil die meisten Aussteller ihre Special-Sammlungen nicht getrennt haben wollten. So schob sich Orient und Occident, vierzehntes und achtzehntes Jahrhundert, Gewebe und Stickereien bunt durch einander.

Proben vorchristlicher Gewebe, besonders ägyptischer Herkunft, stellte in reichlicher Zahl Comm. Clemente Maraini aus. Die Zeitbestimmungen des Besitzers, die der Katalog aufnahm und die vielfach bis auf 3700 a. Ch. zurückreichten, können wir auf ihre Richtigkeit hin nicht untersuchen. Interessant war dieser Theil der Ausstellung jedenfalls. Das Gleiche gilt von den Proben koptischer Weberei aus dem vierten bis zehnten Jahrhundert nach Chr., die vom Grafen Gregor Strogonoff in Rom und dem bekannten Antiquar und Kenner Guggenheim in Venedig ausgestellt waren. Eine sehr reichhaltige Sammlung von Gewebe-Proben, die vom elften oder zwölften Jahrhundert bis in das achtzehnte reichen, konnte das städtische Museum von Modena in der Schenkung des Grafen L. A. Gandini, eines tüchtigen Kenners der Geschichte der textilen Techniken, ausstellen. Solcher Mustersammlungen, nur von

minderer Reichhaltigkeit, gab es noch mehrere — so die von Angelo Pozzi in Turin, Silvestrini in Bologna und die von Guggenheim in Venedig, besonders reich an prachtvollen Brocat- und Sammetproben. Unter den Meisterwerken der Textiltechnik nahm den Ehrenplatz ein die sogen. Dalmatica Karls d. Gr., welche man bis dahin nur für einen flüchtigen Blick in der Sacristei der Canoniker von St. Peter hatte sehen können. Auf der einen Seite der jugendliche Christus (bartlos) thronend, umgeben von den Evangelisten-Symbolen, auf jeder Seite je drei Engel mit Kreuzesstäben, darunter je zwei Engel und Maria und Johannes, dann sieben Gruppen von Heiligen, endlich Abraham, eine Seele in Gestalt eines Kindes im Schoosse haltend, eine andere jugendliche (Kindes-) Gestalt hart neben ihm, eine Gruppe von drei Figuren etwas entfernt, mit grünen Zweigen in den Händen — links eine halbzerstörte Gestalt, nur von kurzem Schurz bekleidet, mit dem Kreuz in der Hand — Johannes d. T.? Im Ganzen also eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, wie sie ähnlich im Battisterio in Florenz, und in Miniaturen des elften und zwölften Jahrhunderts dargestellt worden ist. Auf der rückwärtigen Seite ist die Verklärung Christi (Christus bärtig) abgebildet. Die Ueberschriften sind hier und dort griechisch. Das umschlingende Rankenwerk ist äusserst mager. Vielfache Ausbesserungen sind merkbar. Einzelne Partien haben sehr gelitten. Dass die Dalmatica byzantinische Arbeit ist, kann nicht bezweifelt werden. Aeussere Verhältnisse, Stil und Technik weisen auf die ottonische Zeit als Entstehungsdatum hin (der Katalog begnügt sich, die Legende zu wiederholen).

Eine verhältnissmässig gut erhaltene, datirte Arbeit aus dem vierzehnten Jahrhundert stellte das Museum von Torcello bei Venedig aus: die Processionsfahne von Sta. Fosca, darstellend Maria mit dem Kind und reich ornamentirten Bordüren (letztere die besterhaltenen Theile des Ganzen) gearbeitet »in punto a stuoia« mit Silberfaden. Die Inschrift lautet:

MCCCLXVI . A . DI . PRIMO . DE . VCTO . FOFATOQUESTO . PENELO .
DE . SCA . FOSCA . DE . TORCELO.

Daran reiht sich von kunstgeschichtlich hervorragenden Gegenständen ein reichgesticktes Pluviale, das von Pius II. der Kathedrale seiner Lieblingsstiftung Pienza geschenkt worden war. Die Stickerei ist auf Leinwand. Der Grund ahmt Goldbrocat nach. Darauf finden sich dann Scenen aus dem Leben Marcus', einzelner Märtyrer, dann Darstellungen von Aposteln und Propheten. Der Stil weist mit Sicherheit auf Deutschland — wahrscheinlich hat es Pius II. noch in der Zeit seiner Reisen in Deutschland erworben. Ein reichgesticktes Pluviale, das wohl noch dem dreizehnten Jahrhundert angehört, hatte das Laterancapitel hergeliehen. An liturgischen Gewändern bot die Ausstellung überhaupt keinen Mangel, wenngleich hervorragende Stücke nicht häufig waren. Die geistliche Haus- und Strassenkleidung hatte in Form einer Episode besondere Berücksichtigung gefunden. Prinz Baldasarre Odescalchi hatte die ganze Garderobe Innocenz' XI. (Benedetto Odescalchi), welche dieser als Priester, als Monsignore, als Cardinal und Papst im Gebrauch hatte, ausgestellt. Die weltliche Gewandung war reich vertreten, besonders für das achtzehnte Jahr-

hundert. Leider allzusehr ohne Wahl. Die Ausstellung von Wandteppichen hatte man reicher erhofft. Das fünfzehnte Jahrhundert war ausschliesslich durch einige Stücke flandrischer Herkunft vertreten — das ansprechendste darunter ein von Baron Tucher ausgestellter Arazzo mit Mariä Verkündigung. Gleichfalls Erzeugnisse vom Ende des fünfzehnten oder Anfang des sechzehnten Jahrhunderts waren ein vom Herzog von Avigliano ausgestellter Arazzo mit einer allegorischen Darstellung und einer aus dem Besitze von Haseltine mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichts. Auch das sechzehnte Jahrhundert war zumeist durch Leistungen der flandrischen Werkstätten vertreten, so namentlich durch einige Monatsdarstellungen aus dem Besitz des Fürsten Barbarini und zwei Teppiche mit Schlachtdarstellungen aus dem Besitze des Grafen Martinengo in Venedig. Besser stellte sich das siebzehnte Jahrhundert dar und zwar mit Leistungen einheimischer Fabriken. Das Bedeutendste kam aus dem Besitzstande des Königs, des florentinischen Municipiums und dann des Fürsten Barberini; Herkunftsorte waren vornehmlich Florenz und Rom, wo im siebzehnten Jahrhundert allein noch eigentliche Fabriken bestanden. Die römische Fabrik war zwischen 1630 und 1635 von Cardinal Francesco Barberini, Nepoten Urban's VIII., gegründet. Unter den Cartonzeichnern derselben befanden sich Pietro da Cortona und Romanelli. Die wichtigsten Leistungen aus jener Periode, die Darstellungen aus dem Leben und Leiden Christi und aus der Geschichte Urban's VIII., welche noch Familienbesitz des Barberini sind, waren auf der Ausstellung zu sehen. Die florentinischen Teppiche, von welchen die schönsten Stücke vom florentinischen Municipium ausgestellt worden waren, gehören noch der Zeit an, ehvor die von den Medici begünstigte Production verfiel, was bald nach dem dritten Jahrzehnt des siebzehnten Jahrhunderts der Fall war. Coloristisch interessant, wenn auch etwas lärmend, erschienen einige Teppiche; turiner Herkunft aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, welche das Königshaus und das Museo Civico in Turin ausgestellt hatten. Besondere Erwähnung verdient die reiche Fächersammlung, die namentlich aus der glänzendsten Zeit dieses Scepters der Frauen, der Mitte des vorigen Jahrhunderts, zahlreiche Proben brachte. Sehr reich war die Ausstellung alter Spitzen. So bekannte Kenner und Sammler wie M. Jesurum, M. A. Guggenheim, Lady Layard hatten ebenso reichlich wie mit Auswahl beigesteuert, dazu dann die zahlreichen Liebhaber dieser Industrie in und ausserhalb Venedig. Sehr belehrend war das Studium der Vetrina 67, in welcher Jesurum eine Mustersammlung der verschiedenen »Punti« zusammengestellt hatte.

Es war richtig, auch die moderne Textil- und Spitzenindustrie zur Ausstellung heranzuziehen. In Bezug auf die Production von Brocat-, Damast-, Sammet- und Seidenstoffen steht Mailand obenan, und da sind es namentlich wieder die Firmen Ambrogio Osnago und Martini, welche in Musterung und Farbe die künstlerische Ueberlieferung des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts erfolgreich wieder aufleben lassen. Auf dem Gebiete der Stickerei wirkt in gleichem Sinne Geltrude Ungherelli in Rom. Die Ausstellung ihrer eigenen und die Leistungen ihrer Schülerinnen, unter welchen sämmtliche Modedamen des römischen Patriziats sich befinden, zeigte, dass zum Mindesten in Bezug

auf vollendete Technik Geltrude Ungherelli den Wettbewerb mit so ausgezeichneten Ateliers wie das der Frau Bach in Wien nicht zu scheuen braucht. Die moderne Teppichfabrication steht noch in ihren ersten Anfängen. In der Rede, mit welcher der Minister Grimaldi die Ausstellung eröffnete, versicherte er die wieder unter dem Schutz des Staates und der Stadt in Betrieb gesetzte Fabrik von S. Michele der warmen Fürsorge der Regierung. Ausgestellte Arbeitsproben zeigen, dass es an Cartonzeichnern fehlt, welche einiges Verständniss für die Bedingungen, welche das Material auferlegt, besitzen. Der Wandteppich mit dem Traum des Arabers z. B. (nach einem Temperabild des Biseo) ist ein untrüglicher Beweis dafür. Auch auf diesem Gebiete muss der Italiener das allenthalben ihm verloren gegangene Stilgefühl sich erst wieder erwerben. Günstiger steht es mit der Wiederbelebung der Spitzenfabrication in und um Venedig. Die Geschicklichkeit der Hand ist sich gleich geblieben und so bedurfte es nur der Fürsorge der Königin und des anhaltenden Interesses einiger Frauen des venezianischen Patriziats, um auf der kleinen Insel Burano eine Spitzenindustrie ins Leben zu rufen, welche nach den ausgestellten Proben (Vetrina Nr. 78) auf dem besten Wege ist, die alte Ueberlieferung wieder zu vollem Leben gebracht zu haben. In Rom scheint, nach den Ausstellungsproben zu schliessen, besonders Frau Geltrude Rappaini um das Aufleben dieses Industriezweiges sich verdient zu machen.

Die Einleitung des Katalogs gibt — wie erwähnt — eine gedrängte Geschichte der Textilkunst. Von besonderem Interesse sind die Mittheilungen über das hohe Alter der Seidenindustrie in Catanzaro (erste darauf bezügliche vorhandene Urkunde von 1049), dann über die Geschichte der textilen Industrien in einigen kleinen Städten Italiens, da die einheimische Litteratur darüber dem Ausländer nur schwer zugänglich ist. Ueber die Geschichte der Textilindustrie in Reggio Emilia bringt die Einleitung sogar eine mit Urkunden reich belegte Monographie, welche von den Herren Campanini und Bandieri beigesteuert wurde. Am Schluss des Kataloges theilt der Verfasser eine Sammlung von Monogrammen von Teppichwebern mit, die ihm von dem unermüdlichen E. Müntz zur Verfügung gestellt worden war. Die Haupttheile der Monogramme sind der Teppichsammlung des Palastes von Madrid entnommen.

H. J.

Versteigerung der graphischen Sammlungen Constantin Raderschatt zu Köln (24.—26. Januar 1887) durch J. M. Heberle.

Die erstaunlich reichhaltige Collection Raderschatt, die in verhältnissmässig kurzer Zeit gebildet worden war, enthielt nicht nur eine grosse Anzahl Kupferstiche und Holzschnitte in ausgezeichneten, von dem feinen Geschmacke des Besitzers zeugenden Abdrücken, sondern auch eine selten grosse Bibliothek älterer mit Holzschnitten, Kupferstichen und Radirungen geschmückter Bücher, daneben miniirte mittelalterliche Manuscripte, typographische Seltenheiten, Einblattdrucke und einige wenige Zeichnungen. Die Kauflust war besonders an dem ersten Tage, an welchem die illustrirten Werke zur Versteigerung gelangten, eine sehr lebhafte. Ein lateinisches Evangeliarium

(Nr. 1, 11. Jahrh.) mit den Bildern der vier Evangelisten erzielte 580 Mk., die reich miniirten Decretales Gregorii IX. (Nr. 3, 14. Jahrh., wahrscheinlich französisch) 305 Mk., das Regularium ordinis S. Benedicti (Nr. 7, 15. Jahrh.) mit einem Bilde des hl. Benedikt 475 Mk., die Sermones S. Aurelii Augustini sup. Joh. ev., reich, wenn auch nicht geschmackvoll miniirt, (Nr. 8, um 1470, von J. Bunschairt geschrieben) 490 Mk., die Fabeln des Aesop mit colorirten Federzeichnungen (Nr. 10, 15. Jahrh.) 310 Mk., ein lateinisches Gebetbuch mit zahllosen Initialen und vier blattgrossen trefflichen Miniaturen (Nr. 12, 16. Jahrh., niederländisch) 1150 Mk. Von den Drucken auf Pergament das Missale Carthusiense (Nr. 19, um 1490) mit dem grossen Christus 745 Mk. Unter den Incunabeln: die Ars moriendi (Nr. 26, 1474—78, Cöln) 615 Mk., Sebastian Brant: stultifera navis (Nr. 28, I. Ausgabe, 1497) 200 Mk., Bern. a Breydenbach: Sanctorum peregrinationum in montem Syon (Nr. 29, I. Ausg., Mainz, 1486) 360 Mk., die Cronica van der hilliger Stat van Koellen (Nr. 37, 1499) 170 Mk., die Epistola Christofori Colombi, erster Druck über die Entdeckung Amerikas (Nr. 39, I. Ausg. Stephan Planck zu Rom 1493) 6000 Mk. (!!), der Fasciculus medicine des J. de Ketham (Nr. 48, Venedig 1495) 185 Mk., die Koberger-sche Weltchronik (Nr. 50, Nürnberg 1493) 175 Mk., das Koberger'sche Passional (Nr. 60, 1488) 150 Mk., das Rudimentum novitiorum (Nr. 65, erster Lübeckischer Druck 1475) 600 Mk., der Koberger'sche Schatzbehälter (Nr. 66, 1491) 400 Mk., der Selentroist (Nr. 67, Köln 1484) 300 Mk., der Spiegel der menschlichen behaltnisse (Nr. 69, Basel 1476) 345 Mk., das mit den Typen des Catholicon vom Jahre 1460 in Eltville 1469 gedruckte Vocabularium latino-teutonicum (Nr. 70, seltene zweite Ausgabe) 4850 Mk.

Von Werken mit Abbildungen von der Hand berühmter Künstler seien erwähnt: Altdorfer: Alberti Dureri icones (Nr. 91) 85 Mk.; Jobst Amman: Das Kriegsbuch des Leonhard Fronsperger vom Jahre 1573 (Nr. 101) 140 Mk., das Gynaeum oder Theatrum mulierum 1586 (Nr. 103) 240 Mk., das Trachtenbuch 1577 (Nr. 104) 210 Mk., das Handwerkerbuch 1574 (Nr. 105, III. Ausgabe) 145 Mk., die Insignia sacrae Caesareae majestatis 1579 (Nr. 108, I. Ausgabe) 245 Mk., das Kunstbüchlin 1599 (Nr. 109, IV. Ausgabe) 215 Mk., das Stamm- und Gesellenbuch 1579 (Nr. 114) 170 Mk., H. S. Beham: Das Fechtbuch (Nr. 118) 120 Mk.; Bernard Salomon: Les fables d'Esope 1547 (Nr. 122) 60 Mk.; Hans Burgkmair: Der Weiss Kunig 1775 (Nr. 128) 150 Mk.; Jean Cousin: Hypnerotomachie 1561 (Nr. 129) 105 Mk.; Lucas Cranach: Das Symbolum 1539 (Nr. 133, Erste Ausgabe mit ganz frühen, schönen Abdrücken) 280 Mk.; Wendel Dietterlin: Architectura 1598 (Nr. 136) 280 Mk.; A. Dürer: Opera Hrosvite 1501 (Nr. 137) 300 Mk., Das puch der himlischen offenbarung der H. Brigitte 1500 (Nr. 138) 135 M.; Ch. Eisen: La Fontaine, contes 1762 (Nr. 142) 250 Mk.; Hans Holbein: Imagines de morte 1542 (Nr. 155, II. Ausgabe des Todtentanzes) 300 Mk., Spanische Ausgabe des alten Testamentes, Lyon 1543 (Nr. 156) 320 Mk.; Daniel Meyer: Architectura 1612 (Nr. 168) 305 Mk.; Monogrammirt J. K.: Wapen des heiligen Römischen Reiches 1579 (Nr. 190, Frankfurt, II. Ausgabe) 265 Mk.;

monogrammirt C. W.: Bericht und antzaigen der löblichen Statt Augspurg aller Herren Geschlecht 1550 (Nr. 191, I. Ausgabe) 220 Mk.; Hans Schäufelein: Speculum passionis 1507 (Nr. 199) 175 Mk.; Hans Sibmacher: Neues Wapenbuch 1612 (Nr. 203, II. Ausgabe) 80 Mk.; Tob. Stimmer: Neue künstlerische Figuren biblischer Historien 1576 (Nr. 213, I. Ausgabe) 52 Mk.; Cesare Vecellio: Degli habiti antichi et moderni 1590 (Nr. 223, I. Ausgabe) 155 Mk.; Hans Wächtlin: Doctor Keiserssbergs Postill 1522 (Nr. 224) 200 Mk. Unter den von Anton Woeresam von Worms illustrirten Büchern erlangte die Bibel von 1527 (Nr. 231) den höchsten Preis mit 72 Mk.

Die Abtheilung: Kupferstiche, Radirungen, Holzschnitte etc. enthielt Blätter namentlich von Jobst Amman, Hans Sebald Beham, Lucas Cranach (Ruhe auf der Flucht, Holzschnitt, B. 3, Mk. 235, — hl. Georg, B. 65, Mk. 58, — hl. Barbara, B. 70, Mk. 81, — hl. Katharina, B. 71, Mk. 60, — Jäger und Dame zu Pferde, B. 117, Mk. 48); Albrecht Dürer (Kleine Passion in Holzschnitt 395 Mk., — Marienleben 345 Mk.); Urse Graf, Ambrosius Holbein, Hans Holbein, Wenzel Hollar, Rembrandt, Georg Friedrich Schmidt, Tobias Stimmer, Anton Wierix (interessantes Blatt mit dem Bildniss der Maria Stuart und Darstellungen ihrer Hinrichtung, 225 Mk.), Hieronymus Wierix und Anton Woensam, dessen Holzschnittwerk in einer seltenen Vollständigkeit beisammen erschien und erfreulicher Weise auch als Ganzes für 875 Mk. für Berlin erworben wurde. Einen merkwürdigen altcolorirten niederländischen Holztafeldruck, etwa um 1470 entstanden, erwarb das Dresdener Museum für 140 Mk., ein sehr fein gestochenes Blättchen, ein unbeschriebenes Unicum, das irrthümlicher Weise der Schule des E. S. zuertheilt wurde und die Madonna mit dem Kinde auf Halbmond, zu ihrer Seite den hl. Bruno darstellt, ging für 400 Mk. in den Besitz von Amsler und Ruthard über, welche auch für den hohen Preis von 430 Mk. eine seltene Karte (III, Kraniche) aus dem Kartenspiel des Meisters der Spielkarten erstanden. — Zum Schlusse sei die interessante Sammlung von Drucker-Vignetten erwähnt.

Die graphische Sammlung der Frau von Satorius in Aachen, die in den folgenden Tagen (27.—29. Januar 1887) durch J. M. Heberle versteigert wurde, enthielt gut vertreten Kupferstiche und Holzschnitte der Aldegrever, der Beham's, Dürer's, van Dyck's, Lucas' van Leyden, Rembrandt's, Schongauer's, sowie eine grosse Anzahl von Schabkunstblättern und Lithographien.

Versteigerung der Sammlungen von Joh. Jak. Claasen, Ferdinand v. Hiller und Anderen zu Köln (25.—28. April 1887) durch J. M. Heberle.

Zur Versteigerung gelangten eine Anzahl älterer und neuerer Bilder, Handzeichnungen und Aquarelle moderner Meister, eine grössere Sammlung von Waffen, Uhren, sowie wenig bedeutende Fayencen, Porcellan, Glas etc. Aus der grossen Menge interesseloser älterer Werke seien wenige bessere Bilder hervorgehoben: Nr. 2. Trefflicher Alexander Adriaansen: Stillleben. Bez.

310 Mk. — Nr. 3. Dem Willem van der Aelst zugeschrieben: ein coloristisch sehr feines Stillleben. 175 Mk. — Nr. 5. Dem Hendrik Avercamp zugeschrieben: Schlittschuhläufer. Bez. mit zwei grossen A. 350 Mk. — Nr. 6. Ludolf Backhuysen: Marine. Bez. und datirt 1696. Sehr billig: 145 Mk. — Nr. 8. B. van Bassen: Grosse Architektur. 900 Mk. — Nr. 12. Abraham van Beyeren: Fischstück. Bez. Sehr glasig. 200 Mk. — Nr. 19. In der Art F. Bol's: Männliches Bildniss. Gut. 95 Mk. — Nr. 22. Genannt Adriaen Brouwer: Bauernstück. Nicht Brouwer, sondern Diepram. 3800 Mk. — Nr. 24. Jan Brueghel: Landschaft. 55 Mk. — Nr. 26. Genannt Jan Brueghel, aber nicht von ihm. Mit einem aus W und H bestehenden Monogramm bezeichnet. 30 Mk. — Nr. 29. Pieter Brueghel: Vier Fabeln des Aesop. Runde, sehr gute Bildchen. 270 Mk. — Nr. 33. Jan van de Capelle: Kanallandschaft. Nachahmung. 190 Mk. — Nr. 42. Simon van der Does: Landschaft. 145 Mk. — Nr. 44. Cornelis Dusart: Tanz in der Schenke. Erschien mir wie ein Gemälde nach einem Stiche einer Composition A. van Ostade's. 290 Mk. — Nr. 45. Jacob van Ess (?). Grosses Küchenstück. 960 Mk. — Nr. 78. Knibbergen: Landschaft. Bez. 265 Mk. — Nr. 90. Aaert Maes: Landschaft. Bez. 81 Mk. — Nr. 108. Palamedes Palamedesz: Reitergefecht. Ausgezeichnetes Bild des Meisters. 255 Mk. (!) — Nr. 133. Vortrefflicher, bezeichneter Dick Stoop: Ruhe nach der Jagd. 315 Mk. *H. Thode.*

Berichtigung. In meinem Berichte über die Versteigerung der Gemäldesammlung Heinrich Moll (Repertorium X. Bd. 1887, S. 71) ist mir, die Bilder von P. Molyn betreffend, ein Irrthum begegnet. Nicht Nr. 110, sondern Nr. 108 (gen. Klaes Molenaer) erklärte Herr Dahl für einen Ruytenbach. Von den sogenannten Molyn's war nur Nr. 110 dem Meister mit Bestimmtheit zuzuschreiben. *H. Thode.*

Köln. Severinuskirche.

Im Chor der St. Severinuskirche in Köln sind bei Entfernung der Tünche Malereien von hervorragend künstlerischem Werth zu Tage getreten. Dem von Domvicar Schnütgen in der Kölnischen Volkszeitung darüber erstatteten Berichte (vom 25. März und 16. April l. J.) sei folgendes entnommen. Die hervorragendsten Malereien befinden sich an den Gewölbekappen. Die Mittelkappe enthält in doppelter Lebensgrösse die Majestas Domini auf blauem Grund — der Weltheiland hat hier merkwürdiger Weise in der Linken statt eines Buches einen in Stuck aufgetragenen Kelch gehalten. In den beiden Kappen rechts davon erscheint die Gottesmutter und Johannes. Die Malereien in den beiden Kappen links sind dem Verputz zum Opfer gefallen, dem man im vorigen Jahrhunderte das kaum noch erkennbare rohe Rankenwerk aufschmierte. Dem Stilcharakter nach erinnern die aufgedeckten Malereien am meisten an die Figur des hl. Dionysius in St. Cunibert und die Kreuzigungsgruppe in der Tauf-Capelle ebendaselbst. Ihr Entstehungsdatum fällt ungefähr an den Beginn des letzten Drittels des dreizehnten Jahrhunderts. Im Verlaufe der Kalkentfernungsarbeiten stiess man auf einen zweiten grossen

Malereiencyclus, welcher die fünfseitige Concha vom Fussboden aus bis zu den die Nischen durchbrechenden Rosettenfenstern reichte. Die Mittelnische zeigt eine leider sehr zerstörte Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, dann die HH. Severinus und Cornelius. Weiter unten sieben knieende Figuren, also wohl die Donatoren, unter ihnen ein reichgeschmückter Ritter mit Kettenpanzer und Schild. Von den Standfiguren auf jeder der beiden Seitenflächen ist nur noch der hl. Johannes d. T. kenntlich. Die Farben sind in Temperamanier auf einen äusserst fest und glatt behandelten marmorartigen Bewurf sehr dünn aufgetragen. Die Zeit der Entstehung dieser Malereien ist festgestellt durch die dem oben erwähnten Ritter beigegebene Inschrift »rutgerus rayze«, der urkundlich kurz vor und 1300 nachweisbar ist. Damit stimmt der Stil der Architektur und der Figuren.

Wittenberg. Schlosskirche.

F. Piper macht einige Vorschläge für »die monumentale Ausschmückung der Schlosskirche in Wittenberg« (Berlin, Druck von Salomon). Er bringt Bedenken vor gegen die Verwendung von Glasmalereien und redet das Wort der Decoration der Wände mit Mosaiken. Der ausgezeichnete Vorstand des altchristlichen Museums in Berlin scheint dabei vergessen zu haben, dass die Schlosskirche ein spätgothischer Bau ist — die Mosaikmalerei aber, wenn sie wirken soll, mächtige ungebrochene Wandflächen für sich fordert. Ebensowenig wird man dem Vorschlag des Verfassers betreffend den Inhalt der Bildercyklen zustimmen können. Er verlangt, die beiden Märtyrer — Heinrich Voes und Johann Esch — »sich umarmend in Flammen, an den Pfahl gebunden, der zur Siegespalme wird«. Es sei die Frage nicht aufgeworfen, ob der confessionelle Hass an solcher Stelle zu schüren sei, aber daran sei der Verfasser erinnert, dass das Urchristenthum, dessen Geist wieder zu erwecken Luther bestrebt war, in seinen Bilderkreis, wie ihn die Katakomben enthalten, kein Motiv aufnahmen, das den Geist der Liebe und des Friedens verleugnet hätte.

Cypern. Neue Funde.

Auf Cypern sind die Ausgrabungen jetzt wesentlich den Privaten überlassen. Am uneigennützigsten und opferwilligsten zeigt sich unter diesen C. Watkins. Wie S. Reinach in der Chronique d'Orient der Revue Archéologique mittheilt, sind die Ergebnisse der bei Polis tis Chrysoku gemachten Ausgrabungen ebenso reich wie interessant. Sie beweisen u. A. einen merkwürdigen Verkehr zwischen Polis (Arsinoe) und Athen und Vulci auf der einen und mit Kamiros auf der andern Seite. So wurden zwei Gefässe mit rothen Figuren gefunden mit der Meistersignatur Hermaios, die auch in Vulci begegnet (Klein, S. 115) und eine dritte mit der Inschrift Kachrylion, welche in Italien und Attica nachgewiesen ist (Klein, S. 124 fg.). Andererseits sind Schmucksachen — eine Kette aus Silber, vergoldet — gefunden worden die völlig mit den von M. Salzmann auf Kamiros entdeckten archaischen Schmucksachen übereinstimmen.

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte. Archäologie.

Bilder aus der neueren Kunstgeschichte von **Anton Springer.** Zweite vermehrte und verbesserte Auflage mit Illustrationen. Zwei Bände. Bonn, A. Marcus, 1886.

Seit Jahren wurde eine neue Auflage der »Bilder aus der neueren Kunstgeschichte« vor Allen von den jüngeren Fachgenossen dringend gewünscht und gefordert. Endlich wird sie uns geboten, unter dem alten schlichten Titel, aber bereichert im Einzelnen und die Zahl der Abhandlungen verdoppelt. In ihrem Zusammenhang erzählen sie die Geschichte der Kunstentwicklung vom Beginn der christlichen Periode bis auf die Gegenwart. Das neu Hinzugekommene gehört vorwiegend der Geschichte der deutschen Kunst an, und behandelt das frühe Mittelalter und das 16. Jahrhundert, doch auch die neun Abhandlungen der ersten Auflage (die zehnte über Raphael's Disputa und Schule von Athen blieb weg) haben da Zusätze und Aenderungen erfahren, wo durch die fortgeschrittene Forschung neue Ergebnisse zu Tage gefördert worden sind. Der Inhalt der ersten Abhandlung: Das Nachleben der Antike im Mittelalter, bietet den Fachgenossen nichts Neues mehr; ihr Inhalt ist von der ersten Auflage aus in alle Arbeiten übergegangen, welche über die künstlerische Phantasiethätigkeit des Mittelalters zu berichten hatten. Klosterleben und Klosterkunst im Mittelalter ist die zu einem geschlossenen Culturbild verarbeitete Abhandlung des Verfassers: De artificibus monachis et laicis medii aevi. Die dritte Abhandlung: Die byzantinische Kunst und ihr Einfluss im Abendlande, gehört jenem Gebiete der Studien des Verfassers an, das er namentlich seit einem Jahrzehnt mit besonderer Vorliebe pflegt und auf welchem er eine Reihe von Arbeiten veröffentlichte, welche als Marksteine für die Wegrichtung einer neu aufzubauenden Kunstgeschichte des frühen Mittelalters gelten müssen. Eingehende Kenntniss der byzantinischen Kunst und ihrer Entwicklung — die trotz scheinbaren Stillstandes vorhanden war — ist die Voraussetzung, das oft feine Wurzelgeäder der abendländischen Kunst blosszulegen. Der Satz des Verfassers: »Die grundsätzliche Frage: Steht die occidentale Kunst im frühen Mittelalter unter byzantinischer Herrschaft? musste verneint werden. Dadurch werden einzelne Wechselwirkungen nicht

ausgeschlossen«, bezeichnet eine nicht mehr anzufechtende geschichtliche Thatsache. Selbst die ikonographische Abhängigkeit einzelner Motive, die ja aber doch noch keine künstlerische zu sein braucht, wird durch die Untersuchung immer mehr eingeschränkt, und wo eine solche Abhängigkeit in der Decoration nachgewiesen ist (z. B. bei einer Gruppe karolingischer Kanonestafeln — allerdings nicht so sehr in den Details, als im Schema), wird diese bald wieder von der Kraft der einheimischen Strömung überwunden. Die Abhandlung: Die deutsche Kunst im zehnten Jahrhundert, ist auch eine Art Illustration zur Geschichte vom Ei des Kolumbus. Jetzt erscheint es als selbstverständlich, die Kunst des zehnten Jahrhunderts — die Architektur voran — nicht als Anfang einer neuen Entwicklung, sondern als die Fortsetzung der altchristlichen, näher bezeichnet, karolingischen Kunstweise zu fassen. Erst später, im 11. Jahrhundert, bereitet sich der Bruch mit der Vergangenheit vor, tritt die Macht der lateinischen Ueberlieferung vor dem nationalen Element zurück. Die 1869 zuerst erschienene Abhandlung über »die mittelalterliche Kunst in Palermo« hat Zusätze erfahren, die besonders einer ausführlichen Behandlung der Marmor- und Mosaikdecoration zu Gute kommen. Nur beiläufig sei zu S. 185 bemerkt, dass Bartolemeo de Camulio keinen Bezug zur palermitanischen Kunstentwicklung im 14. Jahrhundert hat. Er dürfte kaum je den Boden seiner Heimat verlassen haben, in Camulio und Orten der Umgebung sind Werke seiner Hand nicht selten. Das einzige Werk, welches Palermo von ihm besitzt, ist wohl dahin exportirt worden. Die darauf folgenden vier Abhandlungen sind der Renaissance in Italien gewidmet. Die musterhafte Charakteristik Alberti's — die beste, die wir besitzen — hat eine Ergänzung durch den Artikel über Alberti's grossen Nachfolger, Lionardo, gefunden. Aus den Schriften Lionardo's sucht der Verfasser Alles heraus, was auf die künstlerische und menschliche Entwicklung Bezug hat, und gruppirt es zu einem geschlossenen Bilde dieser grossen Persönlichkeit [1]). Der Aufsatz: Die Anfänge der Renaissance in Italien, hat besonders werthvolle Zusätze in den Anmerkungen und Belegen gefunden. Neben dem dankenswerthen vollständigen Abdruck der über die florentinischen Künstler handelnden Stellen bei Ugolini Verini: de illustratione urbis florentine libri tres — mit entsprechenden Erläuterungen, gibt der Verfasser auf sechs Seiten einen glänzenden Abriss der Geschichte der Antike im Zeitalter der Renaissance, dem sich dann ergänzend der Absatz über Raphael's antike Studien anschliesst.

Die Bilder aus der deutschen »Renaissance« werden eingeleitet mit dem schönen Aufsatz über den altdeutschen Holzschnitt und Kupferstich, der keine Streitfragen erörtert, sondern die Stellung von Holzschnitt und Kupferstich in Cultur- und Kunstleben der deutschen Nation bespricht. Er bildet gewissermassen dann auch die Einleitung zu der Studie über Dürer's Entwicklungsgang,

[1]) Die Frage des Verfassers nach einem verbindenden Gliede zwischen Alberti und Lionardo ist leicht zu bejahen. Luca Pacioli war ebenso mit Alberti (er war während des Pontificats Pauls II. durch Monate Gast Alberti's in Rom) wie mit Lionardo innig befreundet. Nebenbei sei noch bemerkt, dass auch die ästhetische Theorie Alberti's von Lionardo öfters bis auf den Wortlaut wiederholt wird.

mit welcher der Verfasser wohl allen Fachgenossen eine freudige Ueberraschung bereitet hat. Nur wahrer jahrelanger intimer Umgang mit Dürer konnte diese Studie reifen. Die geistige und künstlerische Individualität Dürer's entwickelt sich vor uns, gewinnt ihre bestimmten festen Züge — wir sehen sein Werden und verstehen desshalb den Fertigen. Die Methode ist die gleiche, wie sie von dem Verfasser in seiner Doppelbiographie Raphael und Michelangelo zur Anwendung kam. Von Einzelheiten sei nur hervorgehoben die Ansicht des Verfassers, dass Dürer während seines ersten Aufenthalts in Venedig hauptsächlich in der Officin eines Kupferstechers gearbeitet habe, wobei ja zunächst an Jakob Walch gedacht werden müsste; ablehnend verhält sich der Verfasser der Annahme Thausing's gegenüber, dass Dürer noch von 1494 bis 1497 in der Werkstätte Wohlgemuth's gearbeitet habe, und auch der damit in Zusammenhang stehenden Hypothese von dem eigenartigen Verhältnisse Dürer's zu den Stichen des Meisters W. Der Verfasser hält die letzteren einfach für Nachstiche der Stiche Dürer's. Ueber den Meister, der unter W. zu suchen, spricht sich der Verfasser hier nicht weiter aus. Als rother Faden zieht sich durch die Charakteristik der Gedanke, wie in Dürer der Drang nach Erweiterung der wissenschaftlichen Erkenntniss der Natur mit der künstlerischen Bewältigung derselben stets Hand in Hand gehe. Durch diesen unbedingten Cultus der Wahrheit kommt auch ein nationaler Zug in die Werke Dürer's. Er ist nicht nur der grösste deutsche, sondern auch der grösste deutsche Maler. Ergänzt wird das Bild des deutschen Kunstzustandes im 16. Jahrhundert durch die Abhandlung über die deutsche Baukunst in jener Zeit. Auch hier handelt es sich nur für den Verfasser um das Wesentliche — zu zeigen, wie die einheimischen Traditionen fortdauern, die italienischen Renaissanceformen nur das äussere Gerüste angreifen, nicht den Kern. Nicht neue Constructionsweisen werden geschaffen, nur das überlieferte constructive Gerüste mit neuen und reichen decorativen Formen umkleidet. Daher auch die Selbständigkeit der Ornamentik gegenüber den structiven Gliedern. Es folgen die Studien über Rembrandt und seine Genossen, über den Rococostil, über die Kunst während der französischen Revolution, dann als Schluss der Bilderreihe über »die Wege und Ziele der gegenwärtigen Kunst«. Nicht als grämlicher Richter der Gegenwart tritt darin der Verfasser auf, sondern als echter Historiker erkennt er die Berechtigung und die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung jeder Richtung, sofern ihr nur Schaffenskraft zu Gebote steht. Eine neue Kunstperiode erscheint noch nicht in unmittelbarer Nähe, der Kampf zwischen alten und neuen Ueberzeugungen wird noch länger andauern — »den besten Theil gewährt dann die Einsicht, dass das Werkzeug künstlerischen Schaffens in den Händen des jüngeren Geschlechts nicht rostet, geschärft und geschliffen erhalten wird«, heisst es in dem Nachwort, das der Verfasser seinem vor mehr als zwei Jahrzehnten geschriebenen Aufsatze, in dem er sich so vielfach als guter Prophet erwiesen hatte, anfügte. Gerne sehen wir als Anhang den Aufsatz über Kunstkenner und Kunsthistoriker mitgetheilt, mit dem seiner Zeit der Verfasser klärend in den Kampf der Geister trat. Jedem das Seine; die Präpotenz, die über das

von Natur und Studium dem Einzelnen zugetheilte Gebiet hinübergreift, stiftet nicht bloss Verwirrung, sondern auch Hass und Anfeindung an. Was der Verfasser über das Wesen, die Aufgabe und Methode der Kunstgeschichte als historischen Disciplin sagt, sind goldene Worte, die von Keinem überhört werden sollten. *H. J.*

Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, im Auftrag der wissenschaftlichen Commission herausgegeben von Richard Pick, Archivar der Stadt Aachen. VIII. Band. Aachen, Benrath und Vogelsang 1886. 8°. 354 S.

Wie in einigen früheren Bänden dieser Zeitschrift, so finden wir auch in der jüngsten Publication des Aachener Geschichtsvereins eine nicht geringe Menge von Angaben, die für die Kunstgeschichte von Werth sind. Es soll deshalb an diesem Orte auf diejenigen Artikel des neuen Jahrganges aufmerksam gemacht werden, die in das Gebiet der Kunstwissenschaft gehören. Jedenfalls von Bedeutung ist in dieser Beziehung der Artikel des Architekten C. Rhoen über »die Capelle der karolingischen Pfalz zu Aachen« (S. 15—96 des vorliegenden Bandes). Er umfasst folgende Kapitel: 1. »Die noch vorhandenen Theile der Pfalzcapelle« (das Innere, Octogon, Vorhalle, die Treppen; das Aeussere, die Construction der Mauern und der Kuppel, die Bausteine, die Mörtel u. s. w.). 2. »Nicht mehr vorhandene Theile der Pfalzcapelle« (der Chor, der Zwischenbau an der Nordseite, der Glockenthurm). 3. »Veränderungen im Innern der Pfalzcapelle«. 4. »Die Bronzearbeiten und Mosaiken der Pfalzcapelle«. 5. »Die Säulen«. 6. »Weitere zur Pfalzcapelle gehörige Gebäude« (der Vorhof, die Capellen u. s. w.). 7. »Die Baumeister der Pfalzcapelle«.

Es ist nicht möglich, hier auf alle Einzelnheiten einzugehen und dann eine Kritik des Ganzen zu liefern. Angedeutet sei aber, dass Rhoen die Aufgabe nicht so sehr von der historischen als vielmehr von der bautechnischen Seite auffasst. Der Schwerpunkt seiner Arbeit dürfte also in der genauen Beschreibung der Architektur liegen, wobei viel Lehrreiches und Anregendes geboten wird. Von dem übrigen Inhalte des Artikels greife ich nur ein Stück heraus, das sich auf einen in letzter Zeit vielfach behandelten Gegenstand bezieht, auf den alten Mosaikschmuck der Münsterkuppel. Rhoen fasst sich hier ziemlich kurz. Er weist auf die Erwähnung des Mosaiks durch Noppius (um 1625) hin, dann auf die Abbildung bei Ciampini, streift die Frage nach den auf der ursprünglichen Mauerfläche der Kuppel gefundenen Vorzeichnungen und spricht von mehreren runden Vertiefungen in dem Kuppelgewölbe, von denen er annimmt, dass sie die Stellen der Sterne im alten Mosaik bezeichnen. Es lassen sich zu diesen Angaben auf Grund der vorhandenen Litteratur Zusätze machen, die nicht ganz ohne Bedeutung sein dürften. Zunächst möchte ich erwähnen, dass der Glaube an den karolingischen Ursprung des Kuppelmosaiks durch eine Studie H. Janitschek's doch sehr energisch erschüttert worden ist (vergl. Strassburger, Festgruss an Anton Springer zum 4. Mai 1885, Berlin und Stuttgart, W. Spemann. S. 21 ff. Vergl. auch: Geschichte der deutschen Kunst, Berlin, Grote-Malerei. S. 19). Ferner sind die Thatsachen, die sich bei Gelegenheit der Wiederherstellung des Mosaiks in

neuerer Zeit herausgestellt baben, gewiss zu wenig beachtet worden (ein Vorwurf, der übrigens nicht Rhoen allein treffen kann). Béthune d'Ydewalle hat über diese Dinge eingehende Studien gemacht, die wir in zwei reichhaltigen Artikeln niedergelegt finden und zwar in dem 1872 zu Brügge ausgegebenen Hefte »Restauration de la mosaique carlovingienne dans la coupole du dome d'Aix-la-chapelle (mémoire, présenté au Chapitre de la Basilique — Extrait des Bulletins de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc II. Série tom. 1)» und dann wieder 1876 in einem Artikel des »Messager des sciences historique de Belgique«. Béthune's Studien, die mir durch die Güte seines Sohnes Hrn. Baron Jean Béthune-Villers bekannt wurden, sind besonders dadurch so bedeutungsvoll geworden, dass sie eine bis dahin noch ausständige sehr eingehende Kritik des Stiches und der Beschreibung bei Ciampini geben. Eine Vergleichung der alten Beschreibung des Mosaiks bei a Beeck (von 1620) und der bei Ciampini (nach den Angaben des Dechants Vanderlingen) sowie eine aufmerksame Verwerthung der Reste von Vorzeichnungen, die sich als Spuren des alten Mosaiks bis in die neueste Zeit erhalten haben, führen zu beachtenswerthen Resultaten. Das wichtigste darunter dürfte das sein, dass die Stühle zwischen den 24 Aeltesten, die auf dem Stiche bei Ciampini zu sehen sind, auf dem Mosaik selbst höchst wahrscheinlich gar nicht vorhanden waren.

Blättern wir aber weiter in dem reichhaltigen Bande. Auf Seite 156 ff. finden wir da eine von J. Becker verfasste Biographie, die Ferdinand Nolten gewidmet ist, dem verdienstvollen Verfasser der »archäologischen Beschreibung der Münster- und Krönungskirche in Aachen, nebst einem Versuch über die Lage des Palastes Karl's des Grossen daselbst«.

Unter den kleineren Mittheilungen beziehen sich folgende auf kunstgeschichtliche Fragen: A. v. Reumont »Die Porphyrsäulen am Hochaltar des Aachener Münsters«, Frimmel »zur Kenntnis des Aachener Ottonencodex«, R. Pick »zur Geschichte des Aachener Münsters« und A. Schnütgen's Besprechung der Beissel'schen Publication des Ottonenevangeliars im Münsterschatz. Sehr anerkennenswerth ist jedenfalls die Rubrik »Aus Zeitschriften«, um welche sich H. Loersch und R. Pick verdient gemacht haben. *Frimmel.*

Architektur.

Les Du Cerceau, leur vie et leur oeuvre d'après de nouvelles recherches par le Baron **Henry de Geymüller.** Paris, J. Rouam 1887. gr. 4°. X und 348 S. mit 137 Textillustrationen und 4 Tafeln in Kupferlichtdruck.

In dem neuesten stattlichen Bande der von E. Müntz herausgegebenen Bibliothèque internationale de l'art liegt uns eine Monographie der bekannten französischen Architektenfamilie Du Cerceau aus der Feder eines Verfassers vor, dessen Name allen Freunden der Baukunst der italienischen Renaissance aus seinen früheren sich ausschliesslich auf ihrem Gebiet bewegenden Arbeiten auf das vortheilhafteste bekannt ist. Der Autor bewährt denn auch in seinem neuesten Werke den Ruf eines ebenso umsichtigen Forschers als feinfühlenden Kritikers. Dasselbe überragt die bisher über die Du Cerceau veröffentlichten

Arbeiten, sowohl die älteren von Callet und d'Argenville, als auch die jüngeren von Berty, Destailleur und Pallustre, nicht nur in der Vollständigkeit des Materials, sondern auch in der endgültigen Feststellung bisher schwankender Ergebnisse der Forschung, namentlich was den künstlerischen Bildungsgang und die architektonische Thätigkeit des berühmtesten Mitgliedes der in Rede stehenden Künstlerfamilie, zugleich ihres Begründers, Jacques Androuet du Cerceau, des älteren (c. 1510—1585) betrifft.

Den ersteren Punkt anlangend, haben wir in diesen Blättern schon bei einer früheren Gelegenheit (s. Repertorium Bd. IX, S. 501) der Entdeckung Geymüller's ausführlich gedacht, welche den bisher nur vermuthungsweise angenommenen Aufenthalt Du Cerceau's in Italien zwischen den Jahren 1530 bis 1534 ausser allen Zweifel stellt und damit die Richtung erklärt, in der sich seine Thätigkeit auf künstlerischem Gebiete seither bewegte. Der Verfasser geht nun in einigen Capiteln der vorliegenden Monographie des näheren auf jene 14 Blatt Handzeichnungen (enthaltend 61 Skizzen) in der Münchner k. Bibliothek ein, welche zur erwähnten Entdeckung Veranlassung geboten haben, identificirt die Mehrzahl derselben mit theils noch bestehenden, theils untergegangenen Bauwerken der Renaissance in Rom, sowie mit Skizzen nach unausgeführt gebliebenen Entwürfen berühmter Meister, wovon uns heute nichts mehr übrig ist, und weist somit die Bedeutung jener Blätter nicht bloss für die Erklärung des Bildungsganges des Meisters, sondern auch für die Erforschung der Baugeschichte der römischen Renaissance nach. Im Anschluss daran gibt uns der Verfasser zugleich Gelegenheit, einen lehrreichen Einblick in die künstlerische Werkstätte Du Cerceau's zu thun, indem er von jenen Skizzen Veranlassung nimmt, die Art und Weise klarzulegen, wie derselbe seine Vorbilder zu eigenen Entwürfen ummodelte. Endlich unternimmt der Verfasser — ehe er an die Frage betreffs der von Du Cerceau ausgeführten Bauten herantritt — noch den Versuch, das gesammte gezeichnete und radirte Oeuvre des Meisters nach drei verschiedenen Manieren, die sich annäherungsweise nach den Jahresdaten 1530, 1543 und 1575 fixiren lassen, zu sondern, wobei er sich freilich der Schwierigkeiten seines Unternehmens völlig bewusst ist und sich dessen Unzulänglichkeit — als eines ersten Versuchs — nicht verhehlt.

Was aber die schöpferische Thätigkeit Du Cerceau's in der Architektur betrifft, so tritt Geymüller entschieden für dieselbe ein, indem er dem Meister den Entwurf und die Ausführung des Chors der Magdalenenkirche zu Montargis (neben Restaurirungsarbeiten am k. Schlosse ebendaselbst), ferner der Schlösser zu Verneuil und Charleval, zweier Privathäuser zu Orléans, endlich der sog. »Maison blanche« im Garten des Schlosses von Gaillon zutheilt, überdies auch seine Betheiligung an den Plänen, vielleicht auch an der Ausführung einiger Partien der Louvrebauten wahrscheinlich macht. Wenn es dem Verfasser auch nicht gelungen ist, dafür unzweifelhafte und apodictische urkundliche Beweise aufzufinden, so ist doch die Logik der Gründe sowohl formaler als sachlicher Natur, die er für seine Zuweisungen beibringt, so zwingender Art, dass, wenigstens was die vier erstangeführten Monumente

betrifft, an der Autorschaft Du Cerceau's nicht länger wird gezweifelt werden können.

Der Schwerpunkt der Bedeutung unseres Meisters für die Entwicklung der französischen Renaissance liegt indess bekanntlich weniger in seinen projectirten oder ausgeführten Bauten, als in der ausserordentlich fruchtbaren Thätigkeit, die er sowohl als Zeichner wie als Radirer entfaltet hat. Diesem Theil des Oeuvre Ducerceau's ist denn auch die überwiegende Hälfte der Arbeit Geymüller's gewidmet. Wir erhalten darin zuerst eine genauere Einsicht in die zahlreichen, insgesammt mehr als 700 Blätter umfassenden Folgen von Handzeichnungen des Meisters, die sich vorwiegend im Besitze französischer Kunstliebhaber befinden (im Auslande sind davon nur die obenerwähnte Suite von 14 Blättern in der Bibliothek zu München, eine Folge von 49 Blättern Entwürfe für Gefässe im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, und endlich die jüngstaufgefundenen beiden Bände Originalzeichnungen zu den »Les plus excellents bâtiments de France« im britischen Museum vorhanden), sodann einen Catalogue raisonné sämmtlicher Stiche und Publicationen Du Cerceau's, dem der Verfasser eine sorgfältige Studie über den Charakter derselben, über die Zwecke, die der Meister seinen eigenen Aussagen nach damit verfolgte, über die Reihenfolge ihrer Entstehung, über die Gesichtspunkte, wonach sie sich unter Berücksichtigung ihres Stoffkreises in mehrere Gruppen sondern lassen (figürliche Vorbilder für Maler und Zeichner, kunstgewerbliche Entwürfe, architektonische Studien, Entwürfe und Aufnahmen) vorangehen lässt. Ein Résumé, das die Vorzüge und Schwächen Du Cerceau's als Zeichner, Stecher (der Verfasser betont, dass ihm das Verdienst gebührt, der Radirung das architektonische Gebiet erobert zu haben), Fachschriftsteller und ausübender Künstler auf Grund der in den vorgehenden Abschnitten gewonnenen Resultate in gerecht abwiegender Weise zusammenfasst und dem Meister seine Stelle in der Entwicklung der französischen Renaissance zuweist, — sowie ein Kapitel, worin die auf architektonischem Gebiete thätigen Nachkommen Du Cerceau's, vor allem seine Söhne Baptiste und Jacques und sein Enkel Jean, neben mehreren andern wenig hervorragenden Gliedern der Familie — vorgeführt werden, beschliesst das verdienstvolle Werk Geymüller's, dem eine reiche Auswahl von gelungenen Nachbildungen bisher zum Theil noch nicht veröffentlichter Handzeichnungen und Stiche des Meisters zu ebenso willkommenem als sachgemässem Schmucke gereicht. *C. v. Fabriczy.*

Il Campanile di Santa Maria del Fiore. Studi di **A. Nardini Despotti Mospignotti.** Firenze, Loescher 1886. gr. 8°. 74 S.

Die vorliegende Studie verfolgt den Zweck, die noch vielfach dunkle Baugeschichte des Florentiner Campanile aufzuhellen, namentlich den Antheil der verschiedenen Meister nicht bloss an der Ausführung, sondern auch an der Conception des Monumentes festzustellen. Dass die erstere nicht durchaus von Giotto herrühre, stand bisher schon fest, ebenso dass Taddeo Gaddi, dem Vasari die Vollendung desselben zuschreibt, daran nicht betheiligt war; dass aber der Bau, wie er heute dasteht, auch nicht den ursprünglichen Entwurf Giotto's verwirklicht, das ist es, was Nardini vor allem zu beweisen unternimmt.

Den Hauptbeleg unter den gleichzeitigen urkundlichen Quellen bildet für den Bau des Campanile — ausser einigen wenigen Aufzeichnungen in den Registerbüchern (bastardelli) der Proveditoren der Opera del Duomo — eine Stelle in Pucci's († 1373) Centiloquio (Canto 85), wonach Giotto den Bau bis auf die Höhe der ersten Reliefreihe »chè' fe' con bello stile« ausführte. Nach seinem Tode habe Andrea Pisano denselben eine Zeit lang geleitet, sei aber wegen einer vermeintlichen Verbesserung des ursprünglichen Entwurfs, die schlecht ausfiel, entsetzt worden, worauf Francesco Talenti ihn übernahm und so lange fortführte, bis er überhaupt eingestellt wurde, um alle Mittel auf den Ausbau des Domes concentriren zu können. Hiernach rührt die Ausführung bloss bis etwa auf die Höhe von 11 Braccien von Giotto her. Wie weit sie von Pisano fortgeführt wurde, zeigt annähernd ein Tafelbild im Bigallo, datirt 1342 (in demselben oder dem folgenden Jahre wurde Andrea von der Bauleitung entsetzt), worauf der Bau bis an das erste Fenstergeschoss aufgemauert erscheint. Diese Partie zeigt nun als ein neues, weder in dem unteren Sockeltheil Giotto's vorgesehenes, noch auch in den obern Fenstergeschossen weiter durchgeführtes Motiv, die Theilung der Wandflächen durch je zwei Lisenen zwischen den Statuennischen. In ihm müssen wir mit dem Verfasser höchst wahrscheinlich jene Abweichung vom Giotto'schen Plane und vermeintliche Verbesserung sehen, die für den Meister — nach Pucci's Darstellung — so verhängnissvoll wurde. Was aber den Originalentwurf Giotto's anlangt, so glaubt Nardini ihn in einer Pergamentzeichnung in der Opera des Doms von Siena nachweisen zu können, über deren Ursprung leider nichts zu ermitteln ist, die aber sowohl in den Hauptdimensionen als in den Einzelheiten, in letzteren, soweit der von Giotto ausgeführte Theil reicht, mit dem Campanile, wie er dasteht, vollkommen übereinstimmt, dagegen in den übrigen Partien ebenso wesentlich davon abweicht. Sie lässt vom technisch-zeichnerischen Standpunkte nichts, desto mehr aber vom architektonischen zu wünschen, und kennzeichnet sich als Werk eines in der Baukunst ungeübten Meisters. Durch eine Reihe von Gründen, die wir hier nicht näher anführen können, die aber auf einer sorgfältigen und allseitigen vergleichenden Prüfung der Sieneser Zeichnung einerseits mit den Umständen, unter denen der Entwurf Giotto's zum Campanile entstand, andererseits mit dem ausgeführten Bau beruhen, macht es der Verfasser sehr wahrscheinlich, dass wir in ihr den Entwurf Giotto's zum Campanile vor uns haben, und folgert nun aus ihrem Vergleich mit dem Baudenkmal wie es heute besteht, dass dasselbe bei Giotto's Tode nach einem von dessen Entwurf ganz verschiedenen Plan aufgebaut worden sei.

Die Richtigkeit dieser Identification angenommen, erscheinen dann auch die Aenderungen, die Andrea Pisano am ursprünglichen Project vornahm, viel motivirter, als wenn man den heutigen Bau als die Verwirklichung des Giotto'schen Entwurfs betrachtet. Der Verfasser bringt überdies aus einem Dante-Commentar vom Ende des 14. Jahrhunderts einen Beleg bei, worin dem Giotto'schen Entwurf beziehungsweise Bau zwei Fehler zugeschrieben werden: nämlich dass er kein prononcirtes Sockelgeschoss hatte (ceppo da piè), über dem sich die folgenden mit Einzug der Mauerflucht aufbauten, und dass er

zu schlank war, Mängel, die sich der Meister so zu Herzen genommen habe, dass er darüber erkrankt und gestorben sei. Den ersten Fehler zeigt nun in der That auch der Sieneser Entwurf; erst Andrea verbesserte ihn bei der Fortsetzung des Baues; indem er das Sockelgeschoss, welches nach jenem schon über der ersten Reliefreihe mit einem Gesims seinen Abschluss finden sollte, durch einen zweiten Reliefstreifen erhöhte und erst über dem letzteren jenen Gesimsabschluss, ganz in den Detailformen, wie sie sich im Sieneser Plan finden, ausführte. Unter dieser Voraussetzung lassen sich dann auch für die Anordnung der Theilungslisenen als Verstärkung der in Folge Einziehens der Mauerflucht über dem Sockelgeschoss verringerten Wanddicken, ferner als Motiv für stärkere Betonung des Verticalismus (die im Sieneser Plan ganz fehlt) durch structive Gliederungen, nicht bloss decorative Formen, endlich als Vorbereitung für das (im Sieneser Plan vorgesehene) achteckige Obergeschoss des Thurmes triftige Gründe anführen. Wenn die Neuerungen Andrea's trotzdem seine Entfernung von der Bauleitung zur Folge hatten, so wird man dies mit Nardini nicht allein ihrem geringen Erfolg, sondern vielleicht ebensosehr Gründen persönlicher Natur zugeschrieben haben. Wenigstens fällt jene mit der Vertreibung des Herzogs Walter von Brienne, für den Andrea als Festungsbaumeister beschäftigt gewesen war, zusammen, und da derselbe seither nicht mehr in Florenz arbeitete, so kann man wohl vermuthen, dass zu seiner Enthebung auch politische Parteileidenschaft mitgewirkt haben mochte.

Für den Theil des Campanile, der mit dem ersten Fenstergeschoss beginnt, bliebe nun — nach Pucci's Zeugniss — die Autorschaft Fr. Talenti's bestehen. Das Motiv der grossen zwei- und mehrfach getheilten Fenster ist der nordischen Gothik entlehnt und an einem Bau ähnlicher Art hier zuerst und einzig in Italien angewandt. Die Formensprache dagegen bleibt durchaus italienisch-florentinisch. Wenn sie in den beiden unteren und dem obersten Fenstergeschoss trotzdem so erhebliche Abweichungen unter einander zeigt, dass man dafür beim ersten Blick zwei verschiedene Meister anzunehmen veranlasst sein könnte, so erklärt sich dies bei näherem Erwägen durch die lange Dauer des Baues (1342 bis 1353 für die beiden unteren, 1353—1358 für das oberste Fenstergeschoss) zu einer Epoche, wo der Stil, den sie repräsentiren, noch ganz in Fluss, keineswegs consolidirt war. Dazu kommt, dass sich nirgends in den urkundlichen Quellen eine Nachricht findet, welche zwischen Andrea und Talenti — denn dass die Ausführung des obersten Geschosses ihm zukommt, leidet keinen Zweifel, weil er von 1350—1358 alleiniger Bauleiter der Opera des Domes war, der auch der Bau des Campanile unterstand — noch einen anderen Architekten für den letzteren anführen würde, dass dagegen der gleichzeitige Pucci ihn als den einzigen bezeichnet, der seit Andrea's Tode die Bauführung bis zu ihrer (relativen) Vollendung leitete. Es muss sich also Talenti's Stil während der elfjährigen Arbeit an den beiden unteren Fenstergeschossen in der Weise entwickelt haben, wie er dann in dem obersten Geschoss in veränderten Formen auftritt, und seit 1358 bei der Verkleidung der beiden Langseiten des Domes sich noch prägnanter ausgestaltet; denn Talenti's Entwurf zu der letzteren war ja im genannten Jahre zur Ausführung genehmigt worden. Dass aber

das decorative Detail der Seitenfaçaden des Domes mit jenem des obersten Geschosses am Campanile bis in die Einzelheiten die grössten Analogien zeigt — insbesondere sind die Fenster an letzterem dem ersten Portal der Nordseite, gegenüber Via de' Martelli, ganz ähnlich — ist ein weiterer Beweisgrund dafür, dass nicht nur die Ausführung, sondern auch die Conception jenes Obergeschosses mit der hier zum ersten Mal in der Florentinischen Architektur auftretenden auf Kragsteinen herausgebauten Krönungsgalerie, welche sodann auch für den Abschluss der Seitenschiffe des Domes Anwendung fand, und wohl auch für jenen am Mittelschiff und am Tambour ursprünglich im Modell der acht Meister vom Jahre 1367 vorgesehen war, dem Franc. Talenti zukommt. Hieraus ergibt sich nun aber zur Evidenz, dass er es ist, dem das grösste Verdienst an der Ausbildung des am Dom in seiner Vollendung auftretenden eigenthümlichen Decorationsstils der Florentinischen Gothik gebührt. Was der letztere Arnolfo da Cambio zu verdanken hat, lässt sich aus dem am Dom aus seiner Bauepoche noch Vorhandenen nur noch schwer feststellen. Doch scheint ihm das Verdienst zuzustehen, dass er denselben wieder in Bahnen zurückgelenkt hat, die mit dem decorativ polychromen System einer früheren Epoche, wie es an S. Giovanni, S. Miniato, der Badia von Fiesole verkörpert ist, besser übereinstimmten, als die Versuche, die bei der Uebertragung der Gothik nach Florenz gemacht worden waren, auch hier das stereotomisch-polychrome Decorationsmotiv der abwechselnd verschiedenfarbigen Marmorschichten einzubürgern (s. z. B. an den Eckpfeilerverstärkungen von S. Giovanni, am Portal von S. Jacopo, an den Grabnischen am Aeusseren von S. Maria novella), wie es z. B. in Pisa und Lucca durchaus vorherrscht. Giotto dagegen, dem in der in Rede stehenden Richtung lange Zeit ein fast ausschliessliches Verdienst beigemessen wurde, hatte während der beiden letzten Jahre seines Lebens, wo er sich allein mit architektonischen Aufgaben zu befassen Gelegenheit fand, gar nicht die Zeit, in entscheidender Weise in die Ausbildung der gothisch-florentinischen Stilweise einzugreifen. An der Façade des Doms, die nach Arnolfo's Plan begonnen worden war, hat er jedenfalls nichts geändert, und was am Campanile von ihm herrührt, zeigt auch keine Weiterentwicklung des schon vor ihm Angebahnten. Orcagna endlich, der neben Talenti noch in Betracht käme, hat — wenn wir nach dem einzigen sichern Werke von ihm, das hier zum Vergleich herangezogen werden kann, dem Tabernakel von Orsanmichele, urtheilen, das im Gesammtcharakter wie in den Detailformen ganz und gar keine Analogien mit dem am Dom ausgebildeten Stil zeigt — ebenfalls auf den letzteren keinen Einfluss ausgeübt.

Was endlich die Tradition von dem Abschluss des Campanile durch eine spitze Dachpyramide betrifft, so bringt Nardini die triftigsten Gründe für ihre Berechtigung bei. Schon auf dem Sieneser Plan findet er sich vor; dass ihn aber auch Talenti beabsichtigte, erhellt sowohl aus den Ansätzen zu dessen Aufmauerung, die noch unter dem jetzigen Dache vorhanden sind, als auch aus einem Documente vom Jahr 1357, worin für die Vollendung des Thurmes noch ein Zeitraum von 20 Jahren und ein Aufwand von 70,000 Goldgulden

in Aussicht gestellt wird — beides nur erklärlich, wenn die Ausführung des Spitzdaches darin einbezogen wird, nachdem zu jener Epoche — zwei Jahre vor dem factischen Abschluss der Bauarbeiten — diese schon nahe an die Krönungsgalerie gediehen sein mussten. Seit aber 1357 der Dombau wieder aufgenommen wurde, trat der Campanile in die zweite Reihe zurück. Nach einer Urkunde vom März 1359, womit die Revisoren für die Ausgaberechnungen über dessen Bau ernannt werden, scheint zu jener Frist schon die provisorische Einstellung stattgefunden zu haben, über die Pucci berichtet. Als man sich dann an den Abschluss durch die horizontale Krönungsgalerie gewöhnt, ja damit so befreundet hatte, dass man ihr Motiv auch für die Gesimse der Schiffe und des Tamburs am Dom verwerthete, scheint nach und nach der Gedanke, das Spitzdach aufzuführen, aufgegeben worden zu sein, worauf dann im Jahre 1387 das stumpfe Dach aufgesetzt wurde, wie es heute noch besteht.

C. v. Fabriczy.

Plastik.

Italienische Bildhauer der Renaissance. Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den königl. Museen zu Berlin von **Wilhelm Bode,** Director bei den königlichen Museen zu Berlin. Mit 43 Abbildungen. Berlin, Verlag von W. Spemann, 1887.

Es sind erst neun Jahre verstrichen, dass Eitelberger zur Klage sich bemüssigt fand, dass das Studium der florentinischen Plastik noch so sehr im Argen liege, dass die kritische Durcharbeitung dieses Theils der Kunstgeschichte noch auf sich warten lasse (J. D. Böhm, Ges. kunsthistor. Schriften I. S. 197). Heute ist diese Klage nicht mehr berechtigt; mit Energie haben sich die Stilkritik und die geschichtliche Forschung wie der italienischen Plastik der Renaissance überhaupt, so besonders der florentinischen Plastik zugewandt. In Deutschland verbindet sich die Aufnahme dieses Theils der kunstgeschichtlichen Studien in erster Linie mit dem Namen Bode's. Seine völlige Umarbeitung besonders des Theils des Burckhardt'schen Cicerone, welcher die Plastik behandelt, mochte von Manchem, dem das Buch als persönliches Denkmal und Kunstwerk selbst theuer ist, beklagt werden; sie bedeutete jedenfalls den Anfang einer umfassenden Revision der italienischen Sculpturgeschichte. Bode's rastlosem Eifer ist es auch hauptsächlich zu danken, dass bald in Berlin selbst eine Hauptstelle für das Studium der florentinischen Plastik geschaffen wurde; ausserhalb Italien kann nur mehr das Kensington-Museum mit der Abtheilung für christliche Plastik im Berliner Museum wetteifern. An Werke des Berliner Museums knüpfen auch die in dem vorliegenden Bande gesammelten Abhandlungen an. Der grossen Mehrzahl nach erschienen sie im Jahrbuch der königl. preussischen Kunstmuseen, eine im Repertorium, eine selbständig als Museumsgabe gelegentlich der silbernen Hochzeit des deutschen Kronprinzenpaares. Die meisten Abhandlungen haben eine Erweiterung erfahren, und in der chronologischen Gruppirung bieten sie nun einerseits den trefflichsten Cicerone für das Museum

christlicher Plastik in Berlin, andererseits eine vorzügliche Geschichte der florentinischen Plastik, dargestellt in ihren Hauptperioden und Hauptcharakteren. In dem Vorwort sagt der Verfasser: »Meine amtliche Stellung lässt mir bei den Verwaltungsgeschäften und dem unstäten Reiseleben keine Zeit für Urkundenforschung oder gar für ein behagliches Ausspinnen meiner Studien nach der historischen oder culturhistorischen Seite. Dafür gibt mir aber diese meine amtliche Thätigkeit die Gelegenheit, durch wiederholte Anschauung und Vergleiche das Material für die Kritik und die Vervollständigung des Gesammtwerkes der verschiedenen Künstler zu sammeln, aus denen sich die schärfere Charakteristik derselben und den Zusammenhang, wie der Einblick in ihre Werkstätten und Schulen ergibt.« Und den scharfen, geschulten Blick des Verfassers kennen wir bereits, aber auch die Behutsamkeit seines Urtheils. Es fällt ihm nicht ein, aus bloss stilistischen Gründen jedes Werk in die Entwicklung des betreffenden Künstlers auf Jahr und Tag einzuordnen, in jedem Falle auf Haaresschärfe den Antheil von Meister und Gehilfe zu sondern; wo er objective Kriterien nicht zu geben vermag, wo er sein Urtheil hauptsächlich auf subjective Empfindung gründet, da gesteht er es ein und beansprucht nicht, für unfehlbar gehalten zu werden. Diese Rechtlichkeit und wissenschaftliche Besonnenheit kann natürlich nur die Fruchtbarkeit seiner Forschung und das Vertrauen der Fachgenossen in die Ergebnisse derselben steigern. Möglich, ja wahrscheinlich, dass einzelne stilkritische Urtheile Anfechtung erfahren werden, in den Hauptsachen aber ist das nicht vorauszusehen, und in jedem Falle wird jeder Nachfolger auf diesem Forschungsgebiete die Arbeiten Bode's als Wegrichtung gebend betrachten und sich mit ihnen auseinandersetzen müssen. Ueber die Mehrzahl der einzelnen Abhandlungen, die in diesem Buche vereinigt sind, wurde an dieser Stelle schon gesprochen (vgl. Repertorium V. S. 97, VI. S. 76 und VIII. S. 376), nur sei zu der Abhandlung über Andrea del Verrocchio bemerkt, dass unterdessen Lermolieff-Morelli der Ansicht Bode's beigetreten ist, nach welcher jene Gruppe von Madonnenbildern, welche früher mit den Pollajuoli in Verbindung gebracht wurde, Verrocchio zuzuweisen sei; dass der Verfasser von J. C. Robinson aufmerksam gemacht wurde, dass die Malcolm'sche Sammlung eine Gewandstudie (Silberstiftzeichnung auf blau grundirtem Papier) für das vom Verfasser dem Lionardo zugewiesene Auferstehungsbild der Berliner Galerie besitzt, welche als Lionardo zugehörig gilt. (Nur nebenbei sei daran erinnert, dass Luca Pacioli, der langjährige Freund Lionardo's, es ist, der von dessen Linkshandigkeit spricht, aber nur in nächster Beziehung zur Schrift: Scrivesi ancora alla rovescia e mancina che non si possono leggere se non con lo specchio . . . come fa il nostro Leonardo davenci lume della pittura quale è mancino come più volte e detto.)

Von den Abhandlungen Bode's, deren an dieser Stelle noch nicht gedacht wurde, hebe ich hervor die über die Pisani; die an dieser Stelle gemachten Zuweisungen, besonders die des Lesepults und einer Madonna mit dem Kinde, dürften kaum eine ernste Anfechtung erleiden. Auch eine minder intime Kenntniss des Giovanni, als sie Bode besitzt, wird hier die charakteristischen Züge des Meisters wiederfinden.

In dem Capitel über die Schüler und Nachfolger Verrocchio's ist von besonderem Interesse die Feststellung der künstlerischen Individualität des Meisters der Altartafel der Familie Rossi (in dem alten Kataloge in Folge irriger Lesung der Unterschrift Lorenzo Ugolino de' Rossi genannt). Der grössere Theil der Abhandlung über die Florentiner Marmorbilder in der zweiten Hälfte des Quattrocento ist den Lesern des Repertoriums bekannt (vgl. Repertorium VII. S. 149 f.: Jugendwerke des Benedetto da Majano). Der übrige Theil der Abhandlung bringt, anknüpfend an Berliner Bildwerke, die Charakteristiken des Antonio Rossellino, des Mino da Fiesole und eines demselben verwandten anonymen Meisters, dessen Werke auch meist unter dem Namen Mino's gingen und gehen. Von gleichem Interesse für den Culturhistoriker wie für den Kunsthistoriker ist die Abhandlung über die italienischen Porträtsculpturen des 15. Jahrhunderts. Wieder geht der Verfasser von dem Berliner Museum aus, aber wieder umspannt dies Capitel die italienische Porträtsculptur überhaupt und weist dabei für eine Reihe namenloser oder falsch benannter Werke nicht bloss den Meister, sondern auch die Person des Dargestellten nach. Die Stuckbüste aus dem Palazzo Rucellai im Berliner Museum, in der Bode mit Wahrscheinlichkeit den Giovanni Rucellai abgebildet sieht, möchte er vermuthungsweise Alberti zueignen; dem zuzustimmen, besitze ich heute noch nicht den Muth. An Ausblicken auf Wesen und Charakter der florentinischen Sculptur im Quattrocento ist diese Abhandlung besonders reich. Sie ist aus concentrirtester Anschauung, aus dem tiefsten Verständniss der künstlerischen Art und Eigenart dieser Epoche überhaupt heraus geschrieben. Das Buch Bode's werden nicht bloss die Fachgenossen willkommen heissen; der Besucher der Sculpturensammlung des Berliner Museums kann sich keinen gediegeneren Cicerone wünschen. *H. J.*

Les Médailleurs de la Renaissance par **Aloïs Heiss.** VII. Venise et les Venitiens du XV. au XVII. siècle. Histoire, Institutions, Moeurs, Coutumes, Monuments, Biographies des Célébrités venitiennes. Paris, J. Rothschild 1887. 216 S. kl. Fol. mit 17 Taf. und 450 Textillustrationen.

Den im vorigen Jahrgange des Repertoriums (Bd. IX. S. 336 u. ff.) besprochenen Monographien über die Medaillen der italienischen Renaissance hat der Verfasser binnen Jahresfrist eine neue folgen lassen. Sie ist den venezianischen Denkmünzen gewidmet und übertrifft an Umfang sowohl des Textes als der Abbildungen weitaus jede ihrer Vorgängerinnen. Es findet dies seine Erklärung nicht etwa in der besonderen Blüthe dieses Kunstzweiges in Venedig, sondern in dem Umstande, dass der Verfasser einerseits alle Erzeugnisse desselben bis zum Beginn des XVII. Jahrhunderts in seine Darstellung aufgenommen, also die zeitlichen Grenzen dieser letzteren hier weiter gesteckt hat, als in irgend einem der vorhergehenden Hefte; andererseits aber darin, dass er den auf die Denkmünzen bezüglichen Ausführungen, eine wenn auch möglichst gedrängte, doch fast die Hälfte des ganzen Textes in Anspruch nehmende Skizze der Geschichte Venedig's, seiner Behörden und Staatsverwaltung, der damit zusammenhängenden Gebräuche und öffentlichen Schaugepränge, sowie der Sitten und Feste des Privatlebens, endlich auch noch

einen Excurs über das venezianische Münzwesen und die dabei beschäftigten Stempelschneider vorangehen liess. Für den Forscher erhalten diese Ausführungen dadurch Werth, dass sie zum grossen Theil einer fast gleichzeitigen Quelle, nämlich dem heutzutage selten gewordenen Buche Saint-Didier's, eines Attachés des französischen Gesandten (La ville et la République de Venise, Paris 1680) entnommen sind. Im Uebrigen sind jene, wie uns scheint, mehr für den Gesichtskreis des grösseren Publicums berechnet, da sie ja schon ihrem relativ geringen Umfange nach nichts Erschöpfendes geben können, und es drängt sich daher rücksichtlich ihrer vom Standpunkte streng wissenschaftlicher Kritik die Frage auf, ob der Verfasser den dieser vollkommen entsprechenden Charakter seiner bisher erschienenen Monographien nicht besser gewahrt haben würde, wenn er den in Frage stehenden Theil der letzten entweder ganz weggelassen, oder sich etwa bloss auf die Mittheilung der auch für den Fachmann in handlicher Zusammenstellung werthvollen chronologischen Reihenfolgen der Dogen, Procuratoren von S. Marco, Grosskanzler, Patriarchen von Aquileja und Venedig, allenfalls auch der Münzverwalter (Massari all' oro e all' argento) beschränkt hätte.

Was nun die Behandlung des eigentlichen Gegenstandes betrifft, so sind ihr wieder alle die Vorzüge in vollem Umfang nachzurühmen, die wir bei Besprechung der früheren Hefte hervorgehoben haben. Der Verfasser hat das gesammte Material hier in drei Abschnitte eingeordnet: der erste enthält alle bezeichneten venezianischen Medaillen, der zweite sämmtliche unbezeichneten Medaillen und Münzen der Dogen von Fr. Foscari bis Marino Grimani (1423—1605), der letzte endlich die anonymen Denkmünzen aller sonstigen venezianischen Persönlichkeiten in chronologischer Reihenfolge vom Beginn des 15. bis jenem des 17. Jahrhunderts. Der gegenüber seinem Vorgänger Friedländer bedeutend erweiterte zeitliche Umfang der Heiss'schen Arbeit bringt es mit sich, dass die Anzahl der darin überhaupt zuerst abgebildeten Stücke noch reicher ist, als in den vorhergehenden Heften: sie machen fast ein Dritttheil der sämmtlichen hier beschriebenen Medaillen aus (34 unter 111 Stücken). Dagegen ist es zu bedauern, dass der Verfasser dem bisher befolgten Grundsatz, alle Medaillen auch in Abbildungen vorzuführen, untreu geworden ist. Wir verzeichnen sieben Stücke, nämlich die Denkmünzen P. Lando's, B. Soranzo's und Venedigs von Spinelli, Fr. Faseolo's und Andr. Gritti's von Camelio, sowie je eine der Medaillen von B. Alviano und Gir. Pesaro von anonymen Meistern — sämmtliche mit Ausnahme der erstangeführten bisher noch nirgends reproducirt —, deren Abbildungen leider auch Heiss nicht gibt. Dagegen publicirt und reproducirt er folgende vier Denkmünzen zuerst: jene Ag. Barbarigo's, die er — obwohl sie nicht bezeichnet ist — wegen ihrer absoluten Identität mit dem Revers der bezeichneten Barbarigomedaille von Camelio diesem Meister zuschreibt; ferner jene Ant. Grimani's mit dem Revers Domenico Grimani's, welche in die Einbanddecke des Breviariums Grimani eingefügt ist; endlich jene L. Zantani's und Ben. Bembo's (mit dem Revers seiner Gattin), — die drei letztangeführten von anonymen Meistern herrührend.

Von den im ersten Abschnitt (bezeichnete Denkmünzen) enthaltenen Medaillen hatte Friedländer jene mit AN. ANT., und Φ (I. O.) F. signirten in seine Darstellung nicht aufgenommen, unsrer Meinung nach mit Unrecht, da diese Chiffren (ebenso wie die des Meisters G. T. F., dessen Medaillen auch Friedländer bringt) unzweifelhaft Namensinitialen bedeuten. Milanesi vermuthet in der zweiten jenen Antonello della Moneta, der 1454 zum Stempelschneider an der Münze zu Venedig ernannt wurde und sein Amt bis 1484 versah, womit das Datum der einzigen Medaille, die seine Bezeichnung trägt, jener des Dogen Crist. Moro (1462—71) ganz gut übereinstimmt. Den dargestellten Persönlichkeiten nach gehören aber die in Frage stehenden Denkmünzen und ihre Meister unzweifelhaft zu den venezianischen. Bei der Medaille Bart. Colleoni's von M. Guidizani vermissen wir den Hinweis auf die in der Sammlung J. C. Robinson befindliche Porträtplaquette derselben Persönlichkeit (s. Armand II. p. 72), ebenso bei Boldu jenen auf die ihm von Friedländer zugeschriebene Denkmünze des Eganus Lambertinus, deren einziges Exemplar das Berliner Museum bewahrt. Die beiden Denkmünzen Pasquale Malipieri's und seiner Gattin von Pietro da Fano wurden zuerst von Friedländer (Zeitschrift für Numismatik 1883, S. 237) als Arbeiten des genannten Meisters erkannt. Wir hätten den Hinweis darauf bei Heiss um so eher erwartet, als selbst Armand noch in der 2. Auflage seiner »Médailleurs italiens« die erste jener beiden Medaillen dem Guidizani zuschreibt, die zweite aber überhaupt erst durch Friedländer (a. a. O.) bekannt geworden ist. Von den bei Heiss als Werke Fra Antonio's da Brescia aufgeführten Medaillen scheint dagegen der vorhin genannte Forscher diejenige Rob. Morosini's nicht gekannt zu haben, da sie — obwohl bezeichnet — bei ihm nicht vorkommt; ebensowenig wie jene Girol. Savorgnano's, die wohl nicht bezeichnet ist, aber ihrem Stil nach mit dem gleichen Recht für Fra Antonio in Anspruch genommen werden muss, wie die beiden (auch unbezeichneten, aber von Friedländer doch ihm beigelegten) Denkmünzen Sim. Michieli's. Die eine derselben trägt auf ihrem Revers die Inschrift: Veritatis Alumnus (von Heiss unzutreffend als »Eclave« de la vérité übersetzt), und so werden wohl auch die Chiffren V. A. auf der Inschrift der Medaille des Nic. Vonica von demselben Künstler zu erklären sein, über die sich Heiss in allerlei Conjecturen einlässt, während Friedländer dafür die Auflösung »Vir Altissimus« vorgeschlagen hatte. —

Eine Stelle der den Medaillen Vitt. Gambello's vorausgeschickten biographischen Notizen über diesen Meister liesse vermuthen, als ob derselbe jene alle geprägt hätte, eine Nachricht, die bekanntlich auf eine Aeusserung Enea Vico's (Discorsi sopra le medaglie antiche, Libr. I. cap. 23) zurückzuführen ist. Nun gibt es aber unter Gambello's Medaillen ebensoviel oder mehr gegossene als geprägte. Schon Friedländer hat sie hiernach geschieden, Heiss aber die hierauf bezüglichen Angaben in seine Darstellung leider nicht hinübergenommen. Bei der Aufzählung der dem Gambello sonst zugeschriebenen Sculpturwerke folgt der Verfasser den Angaben von Perkins (den er überhaupt zu ausschliesslich als Autorität in dieser Beziehung gelten lässt),

was zur Folge hat, dass jene nicht eben authentisch ausfällt. So gehört der »Gobbo del Rialto« nicht Gambello sondern Pietro da Salò (1541) an, und am Grabmal Contarini im Santo zu Padua hat der erstere auch keinen Antheil gehabt. Dagegen hätten als authentische Arbeiten Gambello's dessen zwei signirte runde Plaquetten angeführt werden sollen, ja die eine geprägte mit Revers (Herakles und einen Satyr darstellend) wäre sogar nach Analogie der unter den Medaillen A. Spinelli's aufgeführten runden Plaquette (s. p. 137) seinen Denkmünzen einzureihen gewesen. Dass endlich der »capitano illustre« Briamonte nicht bloss wahrscheinlich (wie Heiss angibt), sondern in der That ein Bruder Gambello's und an der Münze zu Venedig als Giesser beschäftigt war, hat schon Tassini (Iscrizioni dell' exchiesa di S. M. della Carità im Archivio veneto, Jahrgang 1877) urkundlich erwiesen. Von den durch seine Vorgänger Friedländer und Armand in die Reihe der Medaillen Gambello's aufgenommenen Arbeiten schliesst Heiss jene Papst Julius II. (bez. V. C. und dat. 1506) aus stilkritischen Gründen und weil der Künstler seine Werke sonst mit vollem Namen bezeichnet habe, aus, reiht aber dann doch wieder die Denkmünze des Card. Dom. Grimani, obwohl auch sie nur die angezweifelte Bezeichnung trägt, auf die Autorität eben jener Vorgänger hin, unter die Werke Gambello's ein. Dies ist inconsequent: entweder gehören beide fraglichen Medaillen hierher, oder beide unter die Arbeiten anonymer Meister. Uns scheint diejenige des Card. Grimani im Charakter der Darstellung, besonders der Kehrseite (man sehe vor allem die Gewandbehandlung) ganz wesentlich von den übrigen Denkmünzen Gambello's abzuweichen; jene Papst Julius' II. (die bisher noch nirgends abgebildet ist) kennen wir leider nicht. Zur Medaille Giov. Bellini's wäre hinzuzufügen, dass sich im Schlosse Chantilly eine Handzeichnung befindet, bez. J... Bellini Victor discipulus 1505, welche wahrscheinlich von Gambello herrührt (auf Vittor Carpaccio ist die Inschrift nicht zu beziehen, denn er war Schüler Gentile's) und als Vorbild für die Medaille gedient haben kann (s. Catalogue des dessins de maîtres anciens exposés à l'école des beaux-arts, 1879, Nr. 187). Der Medailleur Giov. Zacchi ist wohl identisch mit dem in Bologna, Trient und Rom beschäftigten Bildhauer gleichen Namens, über den der Commentar zu Vasari (IV. 548 und V. 86) einige Nachrichten gibt. Heiss verweist nicht darauf, scheint also die beiden Zacchi nicht zu identificiren. Die biographischen Nachrichten über A. Spinelli wären durch die Angabe zu vervollständigen, dass der Meister aus Parma stammte, wo sich im Chor der Steccata noch eine Bronzestatuette des Auferstandenen von ihm befinden soll (s. Donati, Descriz. di Parma, 1824, p. 172). Die Reihe der bezeichneten venezianischen Schaumünzen schliesst Heiss mit denjenigen Aless. Vittoria's. Warum er dieselben aber mit der Einschränkung »attribuées à« aufführt, ist nach dem urkundlichen Zeugniss, worauf Armand (I. 248) betreffs der Deutung ihrer Bezeichnung A. V. auf den genannten Meister hinweist, nicht ersichtlich. Neuerdings sind auch zwei der vier Medaillen Tom. Rangoni's (jene mit dem Revers der Geburt Hebe's) dem Vittoria zugeschrieben worden (s. L'Art 1885, II, 112), indem einerseits auf die Aehnlichkeit der Behandlung derselben

mit der von dem Genannten modellirten Terracottabüste Rangoni's im Museo Correr, andererseits auf einen Vermerk im Tagebuche des Meisters hingewiesen wurde, wonach er 1562 in die Bruderschaft des hl. Marcus aufgenommen worden sei, als Tom. Rangoni ihr Vorstand war, und die Umschrift der einen fraglichen Medaille gerade diese Würde des berühmten Arztes und Gelehrten hervorhebt [Eq(ues) Guard(ianus) D(ivi) Marci 1560]. Heiss erwähnt diese Attribution nicht, scheint ihr also ablehnend gegenüber zu stehen. Endlich vermissen wir in diesem, den bezeichneten Medaillen venezianischer Meister gewidmeten Abschnitte den Medailleur, der seine einzige bekannte Denkmünze, jene König Sigismund August's von Polen (dat. 1548) mit »Dominicus Venetus fecit« bezeichnet hat.

In den zweiten Hauptabschnitt seiner Monographie hat Heiss neben den unbezeichneten Dogenmedaillen des 15. und 16. Jahrhunderts auch sämmtliche Münzen und »Oselle« (Ehrengeschenk in Form einer Münze, das der Doge am Tage der hl. Barbara an alle Mitglieder des grossen Rathes zu vertheilen hatte) der genannten Periode aufgenommen. Gerechtfertigt ist dies allenfalls bez. der Oselle, die ein Mittelding zwischen Medaillen und Münzen bilden, während die Aufnahme der letzteren uns einen Uebergriff in das Gebiet der Numismatik zu involviren scheint. Bei der Medaille A. Gritti's Nr. 1 vermissen wir die Anführung der im South-Kensington-Museum befindlichen Plaquette, die das Bildniss auf dem Avers der fraglichen Denkmünze genau wiedergibt; bei Nr. 4 desselben Dogen den Hinweis, dass dieses Stück unecht ist, indem dessen Kehrseite einer der Medaillen Bart. Alviano's (s. S. 185, Nr. 2) entnommen, der Avers aber die Restitution eines nicht nachweisbaren Originals ist.

Die Reihenfolge, die der Verfasser im dritten Hauptabschnitt, enthaltend die anonymen Denkmünzen der sonstigen venezianischen Persönlichkeiten, beobachtet, ist bis auf kleine Abweichungen dieselbe, die Armand dafür zuerst aufgestellt hat. Von den dort aufgeführten vermissen wir bei Heiss indess die Medaillen Pietro Monti's (im Dienste Eugen's IV. und Niccolaus V., † 1459), Paolo Rammusio's und seiner Gattin, Franc. Morosini's (1578 Statthalter zu Creta), sowie die zwei auf Cicognara's Autorität hin, gegen die sich Armand reservirt verhält, dem Andr. Briosco attribuirten Girol. Cornaro's sammt seiner Gattin und Elisabetta Quirini's. Ebenso von den durch Keary (A guide to the Italian Medals exhibited in the King's Library Nr. 65, 71 und 285) als Venezianer angeführten jene Marcello's di Capo di Ferro, Michele Francini's und Daniele d'Hanna's (Armand schreibt die vier unbezeichneten Medaillen des letzteren auf Grund einer bezeichneten dem Leone Leoni zu, und reiht die beiden ersteren auch nicht unter die anonymen Venezianer). Der von demselben Forscher bezüglich der Schaumünze Giov. Faseolo's ausgesprochenen Vermuthung, dieselbe möchte dem Gambello angehören, der auch jene des Franc. Faseolo gearbeitet habe, schliesst sich Heiss nicht an. Bei der Medaille Card. Bembo's Nr. 1 (die sowohl dem Cavino als dem Val. Belli attribuirt wird) vermissen wir in der Beschreibung ihrer Kehrseite die zuerst von A. v. Sallet im genauen Anschluss an eine Stelle Horaz' gegebene Deutung

auf Bembo selbst als Dichter (s. Zeitschrift für Numismatik 1883, S. 194). Was endlich die Schaumünze Gir. Donato's anlangt, so hat neuerdings E. Molinier (s. dessen Les Plaquettes I, 158 und 171) dieselbe mit aller Reserve dem Andr. Briosco oder seinem Atelier zugetheilt, auf Grund des Stils und Gegenstandes ihrer Reversdarstellung, deren Elemente er in einem der allegorischen Reliefs des Meisters vom Grabmal delle Torre wiederfindet. In der That zeigt jene manche Analogie mit der Art Briosco's und gehört, ihrem Stil nach zu urtheilen, jedenfalls nicht dem 3. Viertel des 16. Jahrhunderts (wohin sie Armand und Heiss rangiren), sondern dessen Beginn an. Dies würde auch durch die Angabe bestätigt, die Molinier a. a. O. über die Lebenszeit Donato's gibt (1457—1511), während weder Armand noch Heiss irgend etwas über dessen Persönlichkeit mitzutheilen wissen.

Was die typographische und bildliche Ausstattung betrifft, hält sich auch das vorliegende Heft vollkommen auf der Höhe der früheren: in letzterer Beziehung ist sogar eher über ein Zuviel, als ein Zuwenig zu klagen. So hätten z. B. die zahlreichen Ansichten venezianischer Paläste füglich wegbleiben können, ohne den Werth des Werkes nach illustrativer Seite zu beeinträchtigen. Auch an kleineren Versehen und Druckfehlern ist uns nur weniges aufgefallen: Das Grabmal des Dogen Nicc. Marcello befindet sich bekanntlich in S. Giovanni e Paolo, wohin es bei Demolirung der Kirche S. Marina übertragen wurde (p. 113); bei der zweiten Medaille Ag. Babarico's von Camelio (p. 121) ist die Inschrift VENE im unteren Abschnitt nicht angeführt, ebenso p. 137 bei derjenigen Pietro Lando's die Bezeichnung AN(dreas) SP(inelli) und bei jener Madd. Liomparda's (p. 141) die Signatur A(lessandro) V(ittoria); p. 137 ist Triest statt Trient als Geburtsort Al. Vittoria's angegeben; p. 156 fehlt bei der zweiten Denkmünze Andr. Gritti's das VENET, p. 173 bei jener Mar. Grimani's die Jahreszahl 1595 im unteren Abschnitt der Kehrseite; p. 177 ist als Todesort Joh. Capistrano's: »Willech près de Sirmich en Hongrie« verzeichnet, was in Illok, in der Syrmier Gespanschaft in Slavonien gelegen, zu berichtigen ist; endlich ist p. 182 als Autor der Holzschnitte der Hypnerotomachie des Poliphilus ein uns völlig unbekannter »Strepatus« angegeben. *C. v. Fabriczy.*

Kunstindustrie.

L'Art de la Verrerie par **Gerspach**. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts). Paris, A. Quantin, 8°, 320. Taf.

Das Buch des Administrators der »Manufacture nationale des Gobelins« liest sich in seinen ersten vier Abschnitten, welche das Alterthum, die frühchristliche Zeit, den Orient, das frühe Mittelalter, und die venezianische Kunst umfassen, und etwas mehr als die Hälfte des ganzen Buches bilden, sehr interessant. Von hier ab in den vier Capiteln über Frankreich, und denjenigen über Deutschland und Böhmen, Holland, Flandern, Spanien, England und China finden wir eine geringe Berücksichtigung der Gesammtentwicklung und eine zu grosse Anhäufung von Namen und Daten, welche Anhäufung dem

Specialisten immerhin interessant sein mag, in einem Bande der »Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts« indessen nach deren ganzem Programm nicht in gleicher Weise am Platze ist. Worin dieser Unterschied in der Behandlung ihren Grund habe, ob darinnen, dass über die erstgenannten Abschnitte schon zusammenfassende übersichtliche Arbeiten, an die man sich halten konnte, vorhanden sind, während dies für die folgenden Theile nicht der Fall ist, — oder ob der Grund in der besonderen Vorliebe des Autors für die in den ersten Abschnitten behandelte Zeit zu suchen sei, das können wir nicht entscheiden. Allerdings hätte, unseres Erachtens, wenn man Geschichte schreiben wollte, an die Kunst von Murano die deutsche Glasmacherei angeknüpft werden müssen, welche im 16. Jahrhundert die Theorie und Technik der Venezianer aufnahm, und beide so siegreich aufwärts führte, dass geraume Zeit später die Muranesen an der Nachahmung böhmischen Glases ihre gesunkene Industrie wieder aufzurichten suchten. Der Raum eines halben Capitels musste hier wenigstens den beiden Schriften gewidmet werden, welche grundlegend sind für die Kenntniss der Glasmacherei des 16. Jahrhunderts, der Schrift »De re matallica« von Georg Agricola aus Chemnitz (1490—1555) welcher mehrere Jahre in Venedig gearbeitet hat, und der »Sarepta oder Bergpostill« des Johann Mathesius aus Joachimsthal († 1565). Der Fortschritt, der über die Angaben dieser Werke hinaus gemacht wurde, findet sich in des alchymistischen Spätlings, in Johann Kunkels Buche: »Ars vitraria experimentalis oder vollkommene Glasmacherkunst 1679«. Merkwürdiger Weise ist von den Schriften des Agricola und Mathesius mit keinem Worte die Rede, selbst die Namen der beiden Autoren werden nicht erwähnt, und über Kunkel's Werk erfahren wir nicht mehr als den Titel, während er doch bis in unser Jahrhundert hinein der gelehrte Rathgeber des Glasmachers und Glasfabricanten blieb. Hier konnte dann der Abschnitt über England angeschlossen werden, von der älteren auf Einwanderung und Import beruhenden Fabrication bis zu dem Punkte des selbständigen Eintretens mit der Erfindung des Blei- oder Crystallglases durch Robert Mansell um 1630, welche epochemachend und der Ausgangspunkt neuer Formen und Herstellungsarten wurde. In gleicher Weise würde dann — last not least — Frankreich zu behandeln gewesen sein, bis zu dem Guss des Spiegelglases um 1688, welcher zuerst dem Director der Colbert'schen Staatsfabrik, Louis Lucas de Nehou, gelang.

Wäre der Verfasser diesem Gang der Dinge gefolgt, so wäre eine ungezwungene Verbindung der chronologischen Darstellung mit der nach Ländern geordneten hergestellt, und indem der rothe Faden der Entwicklung blossgelegt wurde, konnte ein grosser Theil der Nomenclaturen wegfallen und Raum für Interessanteres geschaffen werden.

Von Einzelnheiten gestatten wir uns folgende anzumerken: Ueber die sogenannte Strassburger Vase des Kaisers Maximinian, deren Abbildung (Fig. 18) gegeben wird, spricht der Verfasser mannichfache Hypothesen aus. Die für die Technik der Alten wichtige Angelegenheit ist schon durch Winkelmann entschieden, der ein ähnliches, 1725 bei Novara gefundenes Glas offenbar als

das bezeichnet, was die heutigen Glastechniker Ueberfangglas nennen, und »das Netz mit dem Rade aus einer festen Masse auf dieselbe Weise wie bei den Cameen gearbeitet« sein lässt. Ueber das Strassburger Glas hat sich Minutoli »Ueber die Anfertigung und die Nutzanwendung der farbigen Glasur bei den Alten, Berlin 1836«, in derselben Weise geäussert. — Auffallend ist, dass neben der »Schedula diversarum artium« des Theophilus, der Italiener Heraclius (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik, IV. Band, herausgegeben von Dr. Ilg 1873), der die Lehren des Theophilus aufnahm und weiter ausführte, nicht einmal genannt ist.

Ueber die sogenannten »Hedwigsbecher« aus dem 12. Jahrhundert, jene höchsten Raritäten einer Glassammlung, von denen ich das Amsterdamer Exemplar im vorigen Jahre prüfen konnte, stellt Gerspach eine besondere Abhandlung in Aussicht, erklärt sich aber jetzt schon, wenn auch mit einigem Zagen, für den orientalischen Ursprung derselben. Hat Karl Friedrich (Die altdeutschen Gläser, Nürnberg 1884) die Decoration auf dem Glase aus dem Inventar Karls des Kühnen richtig auf die zweifache päpstliche Krone gedeutet, so wäre die Frage entschieden, die Gläser stammten dann aus dem Abendland und aus der Zeit zwischen 1298 und 1370 und könnten auch nicht mehr nach der heiligen Hedwig von Schlesien (1174—1243) genannt werden.

Betreffs der »anciennes verreries de Thuringe, situeés dans le massif de montagnes des Fichtelgebirge« (p. 251) haben wir zu bemerken, dass das Fichtelgebirge ein alter Glasmacherbezirk ist, indess mit Thüringen nichts zu thun hat.

Diese allgemeinen und besonderen Bemerkungen sind nicht vorausgeschickt, um ein abfälliges Urtheil über das Buch zu begründen. Nimmt man Alles in Allem, so muss das Buch von Gerspach als ein gutes bezeichnet werden, das in seiner zweiten Hälfte auch bei Festhaltung der bisherigen Disposition nur Kürzungen und Zusammenfassungen und an manchen Stellen grössere Berücksichtigung der neueren Litteratur verlangt, um in seiner zweiten Auflage noch angenehmer empfangen zu werden. Die Abbildungen, 152 an der Zahl, sind mit grossem Geschick gewählt und trefflich geschnitten; die Schlussbemerkungen über Vergangenheit und Zukunft des Arbeitszweiges zeigen den Kenner, der aus der Fülle des Materials die Grundsätze abzuleiten weiss, deren Befolgung dem Glase jenen Rang unter den Gebrauchs- und Luxusgegenständen der menschlichen Wirthschaft sichert, welchen es trotz seiner hohen Eigenschaften doch bisher nur selten eingenommen hat.

A. Schricker.

Notizen.

[Der Monogrammist H. W. (Bartsch VI, S. 312; Pass. II, S. 154.)] Der Kupferstecher »h w« bildet immer noch eine kleine crux interpretum. Allerdings kann über seine Zeit kein Zweifel entstehen, da er löblicher Weise einmal auf dem Blatt P. 4, Moses in der Wüste, die Jahreszahl 1481 und auf B. 1, Christus am Kreuz, 1482 angebracht hat. Wo er jedoch gelebt hat, und was er gewesen ist, steht noch ganz in Frage. Nagler (Mon. III, 1691) sah in ihm den Münchener Goldschmied Hans von Windsheim; jedoch hatte er, wie er selbst zugesteht, keine sicheren Beweise dafür erbringen können. Allerdings ist richtig, dass, wie auch Passavant sagt, die Behandlung viel Goldschmiedeartiges hat. Unseres Künstlers Zeichnung hat etwas metallen oder auch steinartig Eingetieftes, und seine Auffassung etwas so Unmalerisches, dass er allerdings ein Goldschmied oder Kleinbildhauer gewesen sein könnte. Handhabte er wirklich den Pinsel, so hat er sicher überaus hölzern und unmalerisch gemalt. Seine Schwäche sind die Figuren und Landschaften: Alles ist darin hart und perspectivlos behandelt. Viel besser dagegen sind seine Wappen, von denen noch drei nachweisbar sind; dieselben sind recht geschmackvoll gestochen und beweisen, dass der Verfertiger im Ornamentalen seine Stärke hatte. Zwei davon besitzt das Dresdener und das Berliner Cabinet: das Wappen mit dem Löwen (Pass. II, 243, 231) und das mit dem Schaf (Bartsch X, 59, 38 und Pass. II, 99, 90); von dem letzteren hat auch das Britische Museum ein Exemplar (Willshire, Cat. II, 200, 96). In der Staatsbibliothek zu München befindet sich ein drittes Wappen; im Schilde ist ein einköpfiger Adler nach links, der auch auf dem Helm erscheint. Die Höhe (Einfassungslinie) beträgt 217 mm, die Breite 155. Das Blatt stammt aus dem Besitze Hartmann Schedels und befand sich im Codex latinus 188. Alle drei Wappen haben die gleiche Grösse, und das Blatt Pass. Nr. 231 zeigt dieselben abgeschrägten Ecken der Platte und nach Mittheilung von M. Lehrs, der die Zusammengehörigkeit der drei Blätter zuerst erkannt hatte, auch das gleiche Wasserzeichen: einen Cardinalshut. Das Wappen wurde bisher keinem bestimmten Erzeuger zugeschrieben; ich kann aber jetzt denselben bezeichnen: es ist nämlich unser Monogrammist. Obwohl keines signirt ist, ist jeder Zweifel ausgeschlossen. Irrig sagt Passavant bei der hl. Katharina (Nr. 6), und Nagler schreibt es auch, dass auf dem Rade das Monogramm sei, während es sich im Rande befindet und von einem F-artigen Zeichen ist durchaus nichts zu bemerken.

Wilhelm Schmidt.

[Das Todesdatum Hans von Kulmbach's] erhält durch eine von Hans Bösch aufgefundene urkundliche Notiz eine genauere Präcisirung (s. Anzeiger des germanischen Nationalmuseums Bd. I, S. 264). Schon Lochner hatte in den Quellenschriften für Kunstgeschichte (X, 135) darauf hingewiesen, dass der genannte Meister nicht erst, wie früher angenommen wurde, 1545 starb, sondern am 3. Dec. 1522 schon todt war, da an diesem Tage der Vormund der Verlassenschaft den Empfang eines Restbetrags für eine von jenem gemalte Tafel quittirt. Noch näher wird nun die Zeit des Ablebens des Genannten durch einen Eintrag in dem Todtengeläutbuch von St. Sebald (in der Bibliothek des germ. Museums) bestimmt. Es ist dort nämlich (S. 17a) unter denjenigen, welche 1522 zwischen »mitboch jn der goltfasten michahelis pis auf mitboch jn der goltfasten lucie« d. i. im Quatember vom 29. Sept. bis 13. Dec. das grosse Todtengeläute erhielten, auch »Hanns süss moler von Kulmbach« angeführt. Er ist also innerhalb der Zeit vom 29. Sept. bis 3. Dec. 1522 gestorben.

[Die Madonnenstatue Jac. Sansovino's in der Capelle des Dogenpalastes] wurde stets für ein sehr schwaches, des Meisters kaum würdiges Werk gehalten. Nun erhellt aber aus urkundlichen Belegen, welche in dem von B. Cecchetti zusammengestellten Textbande zu Ongania's grosser Publication über die Marcuskirche (Documenti per la storia dell' augusta ducale basilica di S. Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo. Venezia, Ferd. Ongania 1886, gr. 4°, 340 S., mit 40 Lichtdrucktafeln) mitgetheilt sind, dass Sansovino für die genannte Arbeit höchstens insoweit verantwortlich gemacht werden kann, als sie in seiner Werkstatt — aber wie es scheint fast durchaus von Schülerhänden — ausgeführt wurde. In dem Processe nämlich, den 1573, kaum 3 Jahre nach Sansovino's Tode, sein litterarisch bekannter Sohn Francesco wegen der Bezahlung der genannten Statue gegen die Procuratoren von S. Marco (welche dieselbe für diese Kirche bei Sansovino bestellt hatten) anstrengt, legt derselbe die Rechnungsvermerke aus der Werkstatt des Vaters, die sich auf die in Rede stehende Arbeit beziehen, vor, woraus erhellt, dass vom 7. Oct. 1536 bis 17. Febr. des nächsten Jahres dem »Thomaso scultore« wöchentlich an Lohn zwischen 3 bis 7 Lire ausgezahlt wurden »per aver lavorato alla Nostra Donna di marmo, la quale va alla porta della chiesia«. Doch auch schon beim Entwurf und bei der Herstellung des Modells war derselbe Gehilfe beschäftigt; denn einmal heisst es, er habe »lavorato a bozare«, ein andermal »per haver fatto più servisi per el modello della Madonna de marmo«. In einer zweiten Rechnung wird statt Tommaso ein »Luca taglia piera« an demselben Werke beschäftigt angeführt; wahrscheinlich ist dies Luca Lancia aus Neapel, den Vasari unter Sansovino's Schülern aufzählt. Der Sohn Francesco fügt dann wohl in seiner Klageschrift hinzu, dass der Vater dem Werke »Con la propria mano, usando per molti anni faticosissima diligentia, diede con artificio mirabile quasi il sentimento et lo spirito« — allein Stil und technische Ausführung desselben strafen diese Allegata pro patre Lügen. Wir werden vielmehr in der frag-

lichen Madonnenstatue im Wesentlichen eine Arbeit Tommaso Lombardi's da Lugano anzuerkennen haben (denn dieser ist unzweifelhaft der in den Rechnungen genannte »Thomaso scultore«), von dem uns ausserdem nur noch ein sicheres, bezeichnetes Werk, die Madonnenstatue in S. Sebastiano zu Venedig erhalten ist. — Die Klage Franc. Sansovino's aber fand nach vielem Processiren ihre Erledigung, indem ihm die Madonnenstatue zurückgegeben wurde. Er schenkte sie später dem Senat, und dieser wies ihr den jetzigen Platz zur Aufstellung an.

[Zwei neuentdeckte Bilder von Mantegna.] Der bekannte französische Kunstschriftsteller P. Mantz hat jüngst zwei bisher wenig beachtete Werke des genannten Meisters nachgewiesen (s. Gaz. des B.-Arts 1886, I, p. 190 ff. und II, p. 213 u. 375 ff.) Das erste, eine kleine Tafel der Sammlung Ed. André zu Paris, zeigt in ausgeführter Skizze und reicher architektonischer Umrahmung drei der Eremitanifresken: in der Mitte den Gang des hl. Jacobus zum Richtplatz, zu beiden Seiten das Martyrium des hl. Cristophorus und den Transport seines Leichnams. Im Vergleich mit den Fresken sind insbesondere in der ersteren Darstellung einige Abweichungen zu bemerken. Dieselbe ist etwas mehr in die Breite gezogen, und das Rundmedaillon am Triumphbogen des Mittelgrundes trägt (statt der dem Arco de' Gavi zu Verona entnommenen Inschrift der Freske: L. Vitruvius Cerdo architetus, bekanntlich Erbauer des genannten Monuments) die Worte: La vita el fin. Die beiden Scenen aus der Cristophoruslegende aber gewinnen noch dadurch besondere Bedeutung, weil sie die Restitution der in den Wandbildern fast gänzlich zerstörten unteren Partien ermöglichen. Im Allgemeinen zeigt das architektonische Beiwerk auf den Fresken mehr Sicherheit der Darstellung, als in der André-schen Skizze. In dieser letzteren nun glaubt P. Mantz die Tafel Mantegna's zu erkennen, die der Anonymus des Morelli im Hause Michiel Contarini's zu Venedig anführt (ediz. Frizzoni p. 226), während Crowe und Cavalcaselle (Bd. V, S. 390 Anm.) zwei Bilder der Galerie zu Parma mit den Darstellungen in Casa Contarini identificiren, sie aber nur als Copien nach den Eremitanifresken gelten lassen wollen. Einer genaueren Prüfung muss es vorbehalten bleiben, darüber zu entscheiden, welche der beiden Arbeiten, die zu Paris, oder jene zu Parma, als das Original Mantegna's betrachtet werden könne.

Das zweite der neunachgewiesenen Gemälde des Paduaner Meisters befindet sich in der Kirche von Aigueperse, einem Dorfe der Auvergne in der Nähe von Clermont-Ferrand. Es zeigt einen von Mantegna wiederholt mit Vorliebe behandelten Gegenstand, das Martyrium des hl. Sebastian, in einer Anordnung, die im Allgemeinen jener des analogen Bildes im Belvedere zu Wien entspricht, jedoch in manchen Details davon abweicht. Auch die Dimensionen der Tafel von Aigueperse (1·40 Meter Breite auf 2·55 Meter Höhe) sind viel bedeutender. Ausser der an eine Säule gefesselten Gestalt des Heiligen enthält sie, in der rechten Ecke des Vordergrundes, noch die Halbfiguren eines mit Pfeil und Bogen bewaffneten Henkers und eines Zuschauers — Porträtköpfe, in denen ganz die schlagend scharfe Charakterisirung des Meisters

zum Ausdruck kommt, und einen reichen mit minutiöser Detaillirung ausgeführten Mittel- und Hintergrund von pittoresk und kühn übereinander gethürmten Felsen, auf deren Gipfel und zu deren Füssen sich architektonische Staffage, die letztere von einer Anzahl kleiner Figuren belebt, ausbreitet. Die bis auf ein Schamtuch völlig nackte, von Pfeilen durchbohrte Hauptfigur zeigt sowohl im schmerzhaft verzückten Ausdruck des Hauptes, als in der Durchbildung des Körpers, der durch von oben herabfallendes Licht ungemein wirkungsvoll modellirt wird, als auch in der discreten Carnation alle Eigenthümlichkeiten und zugleich die volle Meisterschaft ihres Schöpfers, über dessen Person nach dem auf Autopsie gegründeten Urtheil Mantz's kein Zweifel obwalten kann. Desto mehr Ungewissheit herrscht darüber, wie dies hervorragende Werk des Mantuaner Meisters in die Dorfkirche der Auvergne gelangt sein kann? Bis archivalische Forschungen hierüber Klarheit bringen, sind wir auf die von Mantz aufgestellte Vermuthung angewiesen, wonach es nicht unwahrscheinlich wäre, dass das Bild als Geschenk des Markgrafen Gianfrancesco Gonzaga an seinen Schwager Gilbert de Bourbon oder als Mitgift der Gemahlin des letzteren Chiara Gonzaga bei Gelegenheit ihrer Heirath 1481 nach Frankreich gelangt sei. Gilbert von Bourbon (der Carl VIII. nach Italien gefolgt war und 1496 zu Puzzuoli starb) residirte wohl auf dem Schlosse von Montpensier, hatte aber zu Aigueperse (nach 1485) eine Sommerresidenz für sich erbaut. Dorthin mag nun das Bild Mantegna's übertragen worden und entweder von den ursprünglichen Besitzern oder von späteren Erben als Donation der Kirche von Aigueperse zugewiesen worden sein. An Ort und Stelle wenigstens ist dessen Provenienz aus dem Hause Bourbon traditionell überliefert.

[Repliken des Johannesrelief von Donatello.] In Strassburger Privatbesitz befindet sich eine in Rom erworbene Bronzecopie des Johannesrelief, welche zweifellos zu der im letzten Heft des Repertoriums S. 225 angezeigten Repliken-Gruppe gehört. Die Grösse entspricht genau dem florentinischen Original, d. h. in der Grösse der Bildfläche, der überschüssige obere und seitliche Rand ist an der Copie nicht so breit wie am Pietra-Serena-Original. Mit der Riedinger'schen Replik differirt es in Folge des abgeschmalten Randes gleichfalls um ein weniges ($45 \frac{1}{2}$ auf 22 zu $49 \frac{1}{2}$ auf $24 \frac{1}{5}$). Die dort angeführten künstlerischen Eigenthümlichkeiten sind auch hier vorhanden. Das Monogramm findet sich im unteren Rahmen und zwar gegen links eingravirt.



Nach der Form und Stellung scheint dieses Monogramm am genauesten mit dem auf der Replik in der Sammlung des Herrn G. E. May zu Frankfurt a. M. übereinzustimmen.

Verzeichniss von Besprechungen.

Anderson. Pictorial Arts of Japan. (Monkhouse: Academy, 762.)
Apfelstedt, F. Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Fürstenthümer Schwarzburg-Sondershausen. (Gaz. archéol., XII, 11. 12.)
Bastian. Die Culturländer des alten Amerika. (Litter. Centralbl., 4.)
Bate, S. The Naturalistic School of Painting. (Art Journal, März.)
Benndorf u. *Bormann.* Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn. (Deut. Litteraturztg., VIII, 9.)
Benvenuti, L. La situla Benvenuti nel museo di Este. (Deut. Litteraturztg., VIII, 8.)
Bertolotti. Artistes français à Rome du XVe au XVIIe siècle. (Rev. crit., 6.)
Beschreibung der Gypsabgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke der k. Museen zu Berlin. (Gaz. Archéol., XII, 11 u. 12.)
Beschreibung der Pergamenischen Bildwerke der Museen zu Berlin. (Gaz. archéol., XII, 11 u. 12.)
Bode, W. Adriaen Brouwer. (Schlie: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 5.)
Bouchot, H. Le Livre. (Véron, Courrier de l'Art, VI, 51.)
Bucher, B. Geschichte der technischen Künste. (Litter. Centralbl., 2.)
Bunte Mappe, Berliner. (Graph. Künste, IX, 3.)
Burckhardt u. *Wackernagel.* Das Rathhaus zu Basel. (Kunstgwbl., III, 5.)
Burnet, J. Prinzipien der Malerkunst, deutsch von A. Görling. (Techn. Mitth. f. Malerei, IV, 30.)
Butler, A. J. Ancient Coptic churches of Egypt. (Frothingham: Amer. Journ. of Archaeol., II, 4.)
Carlet, J. Le Jugement dernier, Retable de l'Hôtel-Dieu de Beaune, suivi d'une notice sur les Triptyques de Dantzig et d'Anvers. (Rev. de l'Art chrétien, XXX, 1.)
Caruana, A. Megalithic Antiquities of Hagiar-Kim, Malta. (Worthington: Amer. Journ. of Archaeol., II, 4.)
Cavvadias, P. Les Musées d'Athènes; Fouilles de l'Acropole. (Frothingham: Amer. Journ. of Archaeol., II, 4.)
Champfleury. Maurice Quentin de la Tour. (Courr. de l'Art, VI, 52.)
Clercq, L. et *Ménant.* Collection De Clercq; Antiquités Assyriennes. (Frothingham: Amer. Journ. of Archaeol., II, 4.)
Clericus, L. Rococo. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 2.)
Conway. Early Flemish Artists. (Weale: Academy, 765.)
Czerny. Kunst und Kunstgewerbe in St. Florian. (Histor. polit. Blätter f. d. kathol. Deutschl., 99, 3. — Blätter f. litterar. Unterhaltg., 7.)
Dehaisnes. Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. (Helbig: Rev. de l'Art chrét., XXX, 1. — Art Journal, März. — Darcel: Gaz. des B.-Arts, Februar ff. — Kunst-Chronik, XXII, 17. — Portfolio, März.)
Denkmäler der Baukunst. (Deut. Bau-Ztg., 13.)
Dewitz, C. Die Externsteine im Teutoburger Wald. (Kraus: Deut. Litteraturztg., VIII, 5.)
Dieulafoy, J. La Perse, la Chaldée et la Susiane. (Gaz. archéol., XII, 11 u. 12.)
Dillmont, T. Encyklopädie der weiblichen Handarbeiten. (Beil. z. Allg. Ztg., 19.)
Dolmetsch, H. Der Ornamentenschatz. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 1.)
— Japanische Vorbilder. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 1. — Mitth. d. k k. Oesterr. Museums, N. F., II, 3.)
Drouin, E. Observations sur les monnaies

à légendes en pehlvi et pehlvi-arabe. (Litter. Centralbl., 9.)

Durm, J. Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer. (Bohn: Deut. Litteraturztg., VIII, 11.)

Ebe, G. Die Spätrenaissance. (Berlepsch: Beil. zur Allg. Ztg., 14.)

Elenco degli oggetti preziosi che formano il tesoro del insigne reale basilica di S. Giovanni in Monza. (Rev. de l'Art., chrét., XXX, 1.)

Falke, J. Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 4. — Kunstgewerbebl., III, 5.)

Fenger, L. Dorische Polychromie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 4. — Kunst und Gewerbe, XXI, 2.)

Frick-Forrer. Das Grossmünster in Zürich. (Litter. Centralbl., 52.)

Friederichs, C. Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge. (Litter. Centralbl., 8.)

Gambier Parry. The Ministry of Fine Art to the Happiness of Life. (Art Journal, Februar.)

Garnier, Ch. Temple de Jupiter Panhellénien à Égine. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 4.)

Gavarni. Masques et Visages. (L'Art, 15. März.)

Geschichte der deutschen Kunst. (Portig: Blätter f. litter. Unterh., 7.)

Geymüller, H. de Jacques Androuet Du Cerceau. (Courr. de l'Art, VI, 53, VII, 2.)

Goncourt, E. & J. La femme au dix-huitième siècle. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., II, 3.)

Gonse, L. L'Art japonais. (Véron: Courr. de l'Art, VI, 51.)

Gruyer, G. Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli. (Frizzoni: Kunst-Chr., XXII, 14. — Rev. crit., 6.)

Guiffrey. Inventaire général du mobilier de la couronne sous Louis XIV. (Rev. crit. 49.)

Gurlitt. Geschichte des Barockstils. (Blätter f. litter. Unterh., 7.)

Habert-Dys. Fantaisies décoratives. (Livre, VIII, 1. — Courrier de l'Art, VI, 53, VII, 4. — Graph. Künste, IX, 4.)

Hasenclever. Der altchristliche Gräberschmuck. (Pohl: Gött. gel. Anz., 24.)

Haupt, R. Neue Veröffentlichungen über den Bestand deutscher Baudenkmäler. (Deut. Bauztg., 85 ff.)

Hirth, G. Ideen über Zeichenunterricht und künstlerische Berufsbildung. (Kisa: Allg. Kunst-Chronik, XI, 10.)

His, E. Les Dessins d'ornements de Hans Holbein-le-Jeune. (Ephrussi: Gaz. des B.-Arts, Februar. — Graph. Künste, IX, 4.)

Höfken, R. Archiv für Bracteatenkunde. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 3.)

Hofmann, R. Blätter und Blumen für Flächen-Decoration. (Litter. Central-Bl., 4.)

Holtzinger. Kunsthistorische Studien. (Lange: Berl. philol. Wochenschr. VII, 7.)

Horwitt, M. Friedrich Overbeck. (Blätter f. litter. Unterh., 7.)

Huish, B. The Years art 1887. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., II, 3.)

Jamnig, C. u. *Richter*, A. Die Technik der geklöppelten Spitzen. (Kunst und Gewerbe, XXI, 3.)

Kämmerer, L. Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürer's. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., II, 3.)

Kajetan, J. Technisches Zeichnen für das Kunstgewerbe. I. Das geometrische Zeichnen. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., II, 2.)

Kanoldt, P. u. E. Illustrationen zu Eichendorff's „Aus dem Leben eines Taugenichts." (Graph. Künste, IX, 2.)

Kaufmann, L. Albrecht Dürer. (Keller: Kunst-Chronik, XXII, 16.)

Kondakoff, R. Bibliothèque internationale de l'Art: Histoire de l'Art byzantin. (Livre, VIII, 1. — Courrier de l'Art, VII, 43.)

Könneke, G. Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationallitteratur. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 1.)

Kreling, A. Goethe's Faust. I. Theil. (Graph. Künste, IX, 3.)

Lafenestre, G. Collection des grands maîtres de l'Art. Titien: sa vie et son œuvre. (Livre, VIII, 1.)

Lane-Pool, S. The Art of Saracens in Egypt. (Art Journal, Februar.)

Larivière. Raphaël et Gambrinus ou l'Art dans la brasserie. (Rev. génér., 15 nov.)

Le Blant. Les sarcophages chrétiens de la Gaule. (Rev. crit., 4. — Allard: Rev. de l'Art chrétien, XXX, 1.)

Lehrs, M. Der Meister mit den Bandrollen. (Thode: Deut. Litteraturztg., VIII, 6.)

Licht, H. Architektonische Details von ausgeführten Bauwerken. (Deut. Bau-Ztg., 13.)

Liezen-Mayer. Illustrationen zu Goethe's Faust. (Graph. Künste, IX, 2.)

Linde, A. von der. Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst. (Müller: Deut. Litteraturztg., VIII, 1.)
Loewy. Inschriften griechischer Bildhauer. (Homolle: Rev. crit., XXI, 6.)
Lübke, W. Kunstwerke und Künstler. (Allg. Ztg., Beil. 354. — Kunst und Gewerbe, XXI, 2. — Blätter f. litter. Unterh., 7.)
Lutsch, H. Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., II, 3.)
Lützow, C. Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart. (Kunst und Gewerbe, XXI, 2.)
Marmottan, P. Les Statues de Paris. (Livre, VIII, 87.)
Martha, J. L'archéologie étrusque et romaine. (Véron: Courr. de l'Art, VI, 51.)
Marx, R. Henry Regnault. (Kunst-Chr., XXII, 10.)
Matthias, J. Die Regel vom goldenen Schnitt im Kunstgewerbe. (Hauck: Deut. Litteraturztg., VIII, 3. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., II, 2.)
Meisterwerke schwäbischer Kunst aus der kunsthistorischen Abtheilung der schwäbischen Kreisausstellung 1886 in Augsburg. (Kunst-Chronik, XXII, 21.)
Meyer, F. S. Ornamentale Formenlehre. (Kunstgewerbebl. III, 5.)
Meyer, H. Kleine Schriften zur Kunst. (Kunst-Chronik, XXII, 20.)
Middleton. Ancient Rome in 1885. (Berl. philol. Wschr., VI, 50.)
Minghetti, M. Raffaello. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 3.)
Mittheilungen des kais. deutschen archäologischen Instituts. Römische Abtheilung. (Deut. Litteraturztg., VIII, 10.)
Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. (Litter. Centralbl., 1.)
Molinier, É. Les Bronzes de la Renaissance. (Semper: Deut. Litteraturztg., VIII, 9.)
Morillot. L'ancienne Église de Saint-Julien-en-Val. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 1.)
Müntz, E. Les Mosaiques Byzantines Portatives. (Montault: Rev. de l'Art chrét., XXX, 1.)
— La bibliothèque du Vatican au XVIe siècle. (Rev. crit., 5.)
— Raphael, sa vie, son œuvre et son temps. (Rev. crit., 6.)
Musterbuch für graphische Gewerbe. (Kunst und Gewerbe, XXI, 2.)
Neuwirth, J. Studien zur Geschichte der Miniaturmalerei in Oesterreich. (Allg. Kunstchr., XI, 5.)
Ongania's Prachtwerk über S. Marco. (Wolf: Kunstchronik, XXII, 17. — Wolf: Allg. Kunst-Chronik, XI, 4.)
Palustre. La Renaissance en France. (Livre, VIII, 2.)
Pape, J. Musterzimmer. (Kunst und Gewerbe, XXI, 2.)
Pasini. Le Trésor de Saint-Marc à Venise. (Rev. de l'Art chrétien, XXX, 1.)
Paulus, E. Die Cistercienser-Abtei Bebenhausen. (Litter. Centralbl., 1. — Schneider: Deut. Litteraturztg., VIII, 2.)
Pecht, F. Die Kunst für Alle. (Graph. Künste, IX, 4.)
Pélicier. Inventaire des Meubles et Joyaux de la Cathédrale de Chalons en 1410. (Linas: Rev. de l'Art chrét., XXX, 1.)
Pfeiffer. Der goldene Schnitt. 1. Thl. (Ztschr. f. math. u. naturwiss. Unterr., XVIII, 1.)
Pietsch, L. Die deutsche Malerei der Gegenwart auf der Jubiläumsausstellung der k. Akademie der Künste zu Berlin. (Allg. Kunst-Chron., XI, 5. — Graph. Künste, IX, 4.)
Plon, E. Les Maîtres italiens au service de la maison d'Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles V, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II. (Livre, VIII, 2. — Art Journal, März.. — Beil. d. Allg. Ztg., 23.)
Portheim, F. Ueber den decorativen Stil in der altchristlichen Kunst. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus. II, 2.)
Portig. Angewandte Aesthetik in kunstgesch. und ästhetischen Essays. (Wehl: Bl. f. litt. Unterh., 50.)
Quentin-Bauchart. Les Femmes Bibliophiles en France. (Portalis: Gaz. des B.-Arts, Januar.)
Reber, F. Kunstgeschichte des Mittelalters. (Litt. Centralbl., 53.)
Reichensperger, A. Zur Profan-Architektur. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 1.)
Rhomaidis. Die Museen Athen's. (Deut. Litteraturztg., VIII, 4.)
Schadow's Handzeichnungen mit Text von E. Dobbert. (Graph. Künste, IX, 4.)
Schäfer. Kunstdenkmäler im Grossh. Hessen. Kr. Offenbach. (Anthes: Westd. Ztschr. f. Gesch. u. Kunst, V, 4.)
Schasler, M. Aesthetik. (Blätter f. litt. Unterh., 7.)
Schmiedekunst, die, nach Originalen des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 2.)
Schneider, A. Der troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst. (Wernicke: Deut. Litteraturztg, VII, 52.)

Schönbrunner, J. Die verschiedenen Malarten. (Stiassny: Allg. Kunstchr., XI, 4.)
Schultz, A. Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. (Kunst und Gewerbe, XXI, 3.)
Schürmann u. *Luthmer*. Grossherzoglich hessische Silberkammer. (Kunstgewerbebl., III, 5.)
Schweissthal, M. Das Princip des Schönen. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 3.)
Seidlitz, W. Allgemeines historisches Portraitwerk. Lieferung 46—49. (Kunst-Chronik, XXII, 17.)
Servanzi. Descrizione di una Lampada e di un Turibolo antichissimo, oggetti di orificeria. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 1.)
Seyler, G. A. Geschichte der Heraldik. (Deut. Herold, XVII, 11.)
Solvay, L. L'Art espagnol. (Courrier de l'Art, VI, 53.)
Springer. Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. (Wiss. Beil. z. Leipz. Ztg. 96. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., II, 2.)
Stein, H. Die Entstehung der modernen Aesthetik. (Beil. zur Allg. Ztg., 19. — Blätter f. litt. Unterh., 7.)
Stier, Hub. Aus meinem Skizzenbuche. (Deut. Bauztg., 13.)
Thode. Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien. — (Portfolio, März.)
Tourneux, M. Eugène Delacroix devant ses contemporains. (Kunst-Chronik, XXII, 17.)
Triaire, P. Les Leçons d'anatomie et les peintres hollandais aux XVIe et XVIIe siècles. (Livre, VII, 12.)
Uzanne, O. La Reliure moderne artistique et fantaisiste. (Chr. des Arts, 1.)
Warnecke, F. Das Künstlerwappen. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 3.)
Watzek u. *Prix*. Die Theorie des Blattornaments. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 1.)
Wedmore's Catalogue of Whistlers Etchings. (Portfolio, März. — Monkhouse: Academy, 772.)
Wieseler. Ueber einige geschnittene Steine d. 4. Jahrhunderts n. Chr. (Weizsäcker: N. philol. Rundsch., 1886, 26.)
Zucker, M. Dürer's Stellung zur Reformation. (Keller: Kunst-Chr., XXII, 16.)

Wer hat Holbein die Kenntniss des classischen Alterthums vermittelt?

Von **Salomon Vögelin.**

Holbein hat so zahlreiche Gegenstände aus dem Gebiet des classischen Alterthums behandelt und dieselben mit so treffendem Verständniss dargestellt, dass sich die Frage aufdrängen muss, wer ihm diese Kenntniss der classischen Ueberlieferungen vermittelt habe? Seltsamerweise ist aber diese Frage noch nie geprüft worden. Man beruhigte sich bis auf Woltmann ohne Weiteres bei der Vorstellung, Erasmus als grosser Gönner Holbein's habe ihm auch das für seine Kunst nöthige gelehrte Wissen beigebracht.

I.

Einen ganz eigenen Standpunkt nahm Woltmann ein. Aus den bekannten Randzeichnungen zum »Lob der Narrheit«[1]) zieht er den

[1]) Das Exemplar des »Lobes der Narrheit«, welches Holbein mit seinen Zeichnungen versah, gehört der Froben'schen Ausgabe von 1515 an. Wir geben den genauen Titel derselben:

IN HOC OPERE CONTENTA.

Ludus L. Annæi Senecae, De morte Claudii Caesaris, nuper in Germania repertus cum scholiis Beati Rhenani.

Synesius Cyrenesis de laudibus Caluitii, Joanne Phrea Britanno interprete, cum scholiis Beati Rhenani.

Erasmi Roterodami Moriae Encomium cum commentariis Gerardi Listrii, trium linguarum periti.

APVD INCLYTAM GERMANIAE BASILEAM.

Dieser Generaltitel ist eingefasst von der bekannten Bordüre des Urs Graf mit dem Narren und dem Satyr (einer freien Nachbildung des Dürer'schen Titelblattes B. 205), im Verzeichniss des Werkes von Urs Graf von Dr. E. His Nr. 317. Auf der Rückseite steht die Dedication des Buches: BEATVS RHENANVS THOMAE RAPPIO BADENSI, LIBERALIVM ARTIVM PROFESSORI S.D.P. datirt Basileae Tertio Calendas Aprilias . An . M.D.XV.

Am Schlusse der zweiten Abhandlung (SYNESII CYRENENSIS DE LAVDE CALVICII) folgt auf der Rückseite das Buchdruckerzeichen des Froben mit dem Datum:

Schluss, Holbein müsse wohl den lateinischen Text verstanden haben. Nicht auf Bestellung, und also unter Anleitung des Erasmus oder eines anderen Gelehrten, sondern aus eigenem Antrieb, weil die Schrift ihn anregte und ihm gefiel, also selbständig, habe Holbein sie illustrirt[2]). »Das ist ein ungemein wichtiges Ergebniss. Holbein's Bildung muss eine über seinen Stand hinausgehende gewesen sein, wenn er fähig war, diese in lateinischer Sprache abgefasste und für einen höhern Ideenkreis berechnete Schrift zu verstehen.« So urtheilt Woltmann in der ersten Auflage seiner Holbein-Biographie. Und allerdings ist das die nothwendige Folgerung, die sich ergibt, wenn man annimmt, Holbein habe das Erasmische Buch wirk-

---

BASILEAE IN AEDIBVS IOANNIS FROBENII. MENSE MARTIO ANNO M.D.XV.— REGNANTE IMP. CAES. MAXIMILIANO P. F. AVGVSTO.

Dann folgt ein leeres Blatt, dann in derselben Einfassung von Urs Graf der Titel der letzten Abhandlung dieses Sammelbandes:

Erasmi Roterodami μωρίας ἐγκώμιον. i. stultitiæ laus, libellus uere aureus, nec minus eruditus et salutaris, quam festiuus, nuper ex ipsius auctoris archetypis diligentissime restitutus, tum Gerardi Listrij Rhenensis, Romanae, Graecae, Hebraicae literaturae, adprime periti, ad hoc Medicae rei non uulgariter edocti, Nouis et exquisitissimis commentarijs explanatus.

Auf dem Schlussblatt wieder Froben's Druckerzeichen. Das Buch hat keine Paginatur. Es war also die Einrichtung, dass man sowohl den ganzen Sammelband als auch das »Lob der Narrheit« allein kaufen konnte.

Den Generaltitel dieser Ausgabe geben Horawitz und Hartfelder im »Briefwechsel des Beatus Rhenanus« S. 602, Index bibliographicus Nr. 30 b).

In den »Beiträgen zur Basler Buchdruckergeschichte« von Stockmeyer und Reber wird S. 100, Nr. 39 die andere Ausgabe des Buches aus dem gleichen Jahre 1515 aufgeführt, Index Nr. 30 a).

Wenn Woltmann (I. S. 117 und II. S. 115, Nr. 111) angibt, das von Holbein illustrirte Buch sei eine Ausgabe Froben's von 1514, so ist das ein Irrthum, der daher rühren mag, dass dem Exemplar der Basler Universitätsbibliothek noch ein zweites Buch, Opuscula Plutarchii, Basel, Froben 1514 (Stockmeyer und Reber S. 100, Nr. 38) beigebunden ist, das aber mit jenem durchaus nichts zu thun hat.

Da die Ausgabe von 1515, wie bemerkt, keine Paginatur hat, so citiren wir die Textstellen des »Lobes der Narrheit« nach der uns zunächst liegenden Ausgabe Froben's von 1522, deren Titel wir, da sie bei Stockmeyer und Reber fehlt, hier folgen lassen. »MORIAE ENCOMIVM NVNC postremum ab ipso autore religiose recognitum, una cum alijs aliquot libellis, non minus eruditis quam amoenis, quorum omnium titulos proxima pagella loquetur. — Apud inclytam Basileam AN. M.D.XXII.«

Für die Zeichnungen verweisen wir auf die vortrefflichen Facsimiles bei Jouaust: »Éloge de la folie d'Erasme traduit par Victor Develay et accompagné des dessins de Hans Holbein. Troisième édition — Jouaust. — Paris, Librairie des Bibliophiles MDCCCLXXVI.

[2]) Holbein und seine Zeit. Erste Auflage. I. S. 275. — Zweite Auflage. I S. 118.

lich selbst im Urtext gelesen; und da Woltmann diese Ansicht auch in der zweiten Auflage vertritt, so ist nicht klar, warum er in derselben diesen, die Sache so scharf charakterisirenden Schlusssatz unterdrückte.

Woltmann findet den Anhaltspunkt für seine Auffassung in dem Umstande, dass die Illustrationen nicht regelmässig, sondern sehr ungleich und willkürlich durch das Buch vertheilt sind, und dass sie sich oft nicht an den Hauptgegenstand, sondern an beiläufig eingeflochtene Ausdrücke halten. »Die Auswahl der Stellen, denen Randzeichnungen gewidmet sind, zeigt keineswegs das Walten eines Princips, wie es ein Gelehrter bei solcher Gelegenheit für nöthig halten würde, sondern ist oft sehr naiv. Es ist nicht immer der wirkliche Inhalt der Satire allein, der illustrirt wurde. Auch zu gewissen Redensarten und Wendungen, besonders bildlichen Ausdrücken, welche dem Maler auffielen, hat dieser Zeichnungen gegeben. Da kommt bei Gelegenheit der Schmeichelei die Wendung ,mutuum muli scabunt' vor[3]), und Holbein lässt uns zwei Esel sehen, von denen der eine den anderen reibt[4]). Dann wird das Bild gebraucht, so viel von einer Sache verstehen als der Esel vom Lautenschlagen[5]), und der Maler hat den biederen Grauschimmel an den Rand gesetzt, wie er einem harfespielenden Jüngling mit ganz köstlicher Miene und Geberde zusieht« [6]).

Uns führt dieses Argument eher auf den umgekehrten Schluss. Nehmen wir gleich das letzt citirte Beispiel. Erasmus verhöhnt die Mönche und ihre geschmacklosen Predigten. »Postremo didicerunt, apud rhetores de risu fieri mentionem, eoque student et ipsi, iocos quosdam adspergere, ὦ φίλη ἀφροδίτη, quam plenos gratiarum, quamquam in loco, ut plane ὄνον πρὸς τὴν λύραν esse dicas,« was der Commentar erklärt: »ὄνον πρὸς τὴν λύραν. Id est Asinum adhibitum lyrae. Prouerbium est, quo cignificant hominem minime idoneum ad rem gerendam.« Wir möchten doch sehr bezweifeln, dass Holbein des Lateinischen so weit kundig war, um aus dieser Uebersetzung den Sinn der griechischen Phrase sofort zu errathen und dann dieselbe in so ganz freier künstlerischer Weise durch ein die Vorstellung umkehrendes Bild wiederzugeben.

Sodann: »Nam id quo pacto fieri queat, cum ipsa etiam Rhamnusia, rerum humanarum fortunatrix, mecum adeo consentiat, ut sapientibus istis semper fuerit inimicissima? contra stultis etiam dormien-

[3]) pag. 230.

[4]) Jouaust, pag. 135.

[5]) pag. 304.

[6]) Jouaust, pag. 184.

tibus omnia commoda adduxerit?«[7]) Sollte Holbein, als er zu dieser Stelle eine Randzeichnung fertigte[8]), wohl gewusst haben, dass bei den Griechen die Nemesis von ihrem Tempel in dem Athenischen Demos Rhamnus den Namen Rhamnusia führte? Oder sollte er aus der umfänglichen Note den Satz: »Hic Rhamnusiam ipsam dicit fortunam« herausgesucht haben, um eine ihm unverständliche Stelle illustriren zu können?

Die Narrheit fügt obigem Satze einige denselben bestätigende Sprüchwörter bei und fährt dann fort: »Sed desino παροιμιάζεσθαι, ne uidear Erasmi mei commentaria suppilasse«[9]). Ist es denn wahrscheinlich, dass Holbein, der zu dieser Stelle den Erasmus skizzirte[10]) und ihn in ein mit »Adagia Eras.« bezeichnetes Buch schreiben lässt, von sich aus gewusst habe, dass unter den »Commentaria« die »Adagia« zu verstehen waren?

Weiter: »Si quis tabulam minio lutoque male oblitam suspectet ac demiretur, persuasum habens, Appellis aut Zeusidis esse picturam, nonne felicior etiam fuerit eo, qui eorum artificum manum magno emerit, fortassis minus ex eo spectaculo uoluptatis percepturus?«[11]) Holbein zeichnet an den Rand einen Maler, der eine völlig nackte weibliche Figur, stehend, aber nur bis zu den Unterschenkeln sichtbar, malt[12]). Hat Holbein etwa in Augsburg eine Vorlesung über antike Kunstgeschichte gehört, um zu wissen, dass unter den Götterbildern des Apelles (oder unter seinen Bildern überhaupt) die Aphrodite Anadyomene, die dem Meer entsteigende Aphrodite, das berühmteste war, dessen Andeutung also genügte, um einen Maler als Apelles zu bezeichnen? Hier ist doch gelehrter Beirath nicht von der Hand zu weisen.

Endlich beachte man die Zeichnung der Chimära. Erasmus schildert den Gallimathias der Pfaffenpredigten, wo das Widersprechendste zusammengeschweisst wird: »Atque ad hunc quidem modum Chimaeram suam absoluunt, qualem nec Horatius unquam assequi potuit cum scriberet: Humano capiti etc.«[13]) Die erläuternde Randbemerkung aber sagt: »Chimæram suam. Hoc est Sermonem portentuosum ex partibus multo diuersissimis tamquam monstrum constan-

---

[7]) pag. 321 f.
[8]) Jouaust, pag. 202.
[9]) pag. 324.
[10]) Jouaust, pag. 203.
[11]) pag. 233.
[12]) Jouaust, pag. 137.
[13]) pag. 303.

tem. Chimæram Iliados ζ[14]) Homerus sic describit: H῞δ᾽ἄῤ — — αἰθομένοιο. Hæc igitur erat diuinum genus, non humanum. Ante leo, retro autem draco, media autem chimaera (eine Ziege), grauem efflans ignis uim ardentem. Versus Homeri Lucretius sic imitatus est: Prima leo, postremo draco, media ipsa chimaera.«

Holbein fügt dieser Stelle eine Zeichnung bei[15]). Aber was sehen wir? Nichts von einem Drachen, nichts von einer Ziege, nichts von einem Feuerodem! Sondern da steht ein Wesen mit einem Frauenkopf, den reiches Haar umflattert, mit einem Hals, an dem eine Pferdemähne hängt, mit zwei Adlersflügeln und einem auf zwei Löwenfüssen gestellten, befiederten Leib, der in einem Fischschwanz ausläuft — genau nach dem Recept, welches Horaz am Anfang seiner »Ars poetica« gibt:

> Humano capiti cervicem pictor equinam
> Jungere si velit et varias inducere plumas
> Undique collatis membris, ut turpiter atrum
> Desinat in piscem, mulier formosa superne,
> Spectatum admissi risum teneatis amici?

Die Zeichnung ist also nicht nach dem im Commentar abgedruckten Texte, sondern im absichtlichen Gegensatz zu diesem nach der bloss durch ein Citat angedeuteten Beschreibung des Horaz erstellt worden.

Nun wird wohl Niemand behaupten, Holbein habe, von der Schilderung des Homer und Lucrez unbefriedigt, nach der »Ars poetica« des Horaz gegriffen und beschlossen, diese zur Grundlage seiner Randzeichnung zu machen.

Vielmehr sehen wir hier einen Humanisten Holbein zur Seite stehen, derselbe macht ihm den lateinischen Text des Erasmischen Scherzbüchleins verständlich, erläutert ihm die mythologischen und andere Stellen und gibt ihm Fingerzeige über allerlei zum Theil bloss angedeutete Motive, die sich zur bildlichen Darstellung eignen könnten.

Dieser humanistische Mentor Holbein's aber ist wohl kein anderer als der in Basel angestellte Schulmeister Oswald Mykonius von Luzern, welcher laut Vormerk auf dem Titelblatt[16]) Besitzer des Buches

---

[14]) VI. 180 ff.

[15]) Jouaust, pag. 183.

[16]) »Est osualdi Molitoris Lucernani.« Mykonius nannte sich in früheren Jahren »Molitoris« und schrieb sich so auch in die Basler Universitätsmatrikel ein. (Oswald Mykonius, Antistes der Baslerischen Kirche von Melchior Kirchhofer 1813, S. 2 f. — Johann Oekolampad und Oswald Mykonius die Reformatoren Basels von Dr. K. R. Hagenbach (Leben und ausgewählte Schriften der Väter und Begründer der reformirten Kirche, II. Theil), Elberfeld 1859, S. 310.

gewesen war und dasselbe mit einer Reihe von Randbemerkungen versehen hat. Eine derselben, die dem Bilde der Jagd[17]) beigefügt ist, berichtet von einer Rauferei, in die Mykonius verwickelt wurde und welche auf die häuslichen Zustände des Pädagogen ein seltsames Licht wirft[18]). Die Erzählung beginnt mit den Worten: »Statim ut haec picta sunt« und schliesst mit dem Datum »Anno 1515 in festo divi Thomae anno aetatis meae fere 27«[19]). Holbein hatte also diese Zeichnung am 29. Dezember 1515 vollendet, und zwar, wie man annehmen muss, im Hause des Mykonius, dem das Buch gehörte und der dasselbe mit seinem jungen Freunde durchsprach, woraus sich für diesen die Anregung zu den Illustrationen ergab.

Weiter aber kann sich des Mykonius Einfluss auf Holbein und seine Kunst nicht erstreckt haben. Denn schon im Jahre 1516 verliess Mykonius Basel, um erst in Zürich, dann (Ende 1519) in Luzern, dann (Anfang 1523) in Einsiedeln und schliesslich (Sommer 1523) wieder in Zürich eine Schulmeisterstelle anzunehmen. Erst 1532 kehrte er nach Basel zurück, wo ihm die durch den Hinschied des Oekolampad erledigte Stelle des Antistes der Basler Kirche zufiel. Dieses Amt bekleidete er bis zu seinem im Jahre 1553 erfolgten Tod.

II.

Die Frage kehrt also wieder, wer in den Jahren 1516 bis 1526 Holbein in die Kenntniss des classischen Alterthums eingeführt habe.

Gewöhnlich begnügt man sich, wie Eingangs bemerkt, mit der Vorstellung von der Gönnerschaft des Erasmus, welcher für den jungen Künstler ein lebhaftes Interesse gehegt und denselben seines persönlichen Umgangs gewürdigt haben soll, bei welchem Anlass dann die Belehrungen über das Altertum erfolgt wären.

Nun ist es allerdings richtig, dass eine von Mykonius herrührende Notiz auf dem Titelblatt des eben besprochenen Exemplars des »Lobes der Narrheit« vom Wohlgefallen des Erasmus an den Zeichnungen Holbein's berichtet. »Hanc Moriam — heisst es dort — pictam decem diebus, ut oblectaretur in ea Erasmus habuit.« Woltmann deutet dies dahin, Erasmus sei der erste Besitzer des Büchleins gewesen, und wahr-

---

[17]) Jouaust, p. 120.

[18]) Die Geschichte ist halb angedeutet bei Hagenbach a. a. O. S. 313

[19]) Zuerst wurde dieses Datum beachtet und für die Holbeinforschung verwerthet von Dr. E. His-Heusler in dem Aufsatze: »Die Basler Archive über Hans Holbein den Jüngern, seine Familie und einige zu ihm in Beziehung stehende Zeitgenossen« in Dr. A. von Zahn's Jahrbüchern f. Kunstwissenschaft III. S. 115—173. — Vgl. Woltmann, Hans Holbein I. S. 118. — Mykonius ward geboren im Jahre 1488, war also in der That 1515 27 Jahre alt.

scheinlich aus seinem Nachlass habe Mykonius durch Vermittlung des Bonifazius Amerbach dasselbe als Andenken an den Verstorbenen erhalten.

Wir fassen die Sache nicht so. Es ist uns im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass Amerbach, der Holbein's gesammten künstlerischen Nachlass erwarb, dieses Unicum, wenn es ihm mit dem Erbe des Erasmus zufiel, aus der Hand gelassen haben sollte. Sodann ist es sehr fraglich, ob Mykonius beim Tode des Erasmus im Jahre 1536 als ein Freund desselben gelten konnte, dem man ein Andenken — und zwar ein so werthvolles — zu überreichen schuldig war. Hauptsächlich aber widerspricht dieser Deutung der Umstand, dass die Randglossen des Mykonius und die Randzeichnungen Holbein's gleichzeitig, d. h. in den Tagen des Jahreswechsels von 1515 auf 1516 entstanden sind. Das Buch musste also schon damals dem Mykonius gehören, wenn er dasselbe mit Bemerkungen, zum Theil ganz persönlicher Art, anfüllen durfte, und die Worte »Erasmus ut in ea oblectaretur habuit« heissen nichts anderes als: »er hatte es zu seinem Vergnügen einige Zeit in seinen Händen«. Welcher Art aber sein Verhältniss zu Holbein war, zeigt die bekannte Ueberschrift »Holbein«, die er über das Bild eines Völlers, eines »pinguis ac nitidus Epicuri de grege porcus« anbrachte [20]). Man hat alle Ursache, anzunehmen, diese Bezeichnung sei eine ungerechte; aber wenn sie nicht für Holbein charakteristisch ist, so ist sie es um so mehr für die Stimmung des Erasmus gegen den Künstler.

Im Verlauf hat sich Erasmus freilich vielfach des ausgezeichneten Talentes Holbein's bedient, um sein Bildniss von ihm malen zu lassen, das er dann in alle Welt versandte. Allein von einer persönlichen Beziehung zu dem Künstler finden wir nirgends eine Spur. Im Gegentheil zeigt das bekannte schnöde Billet, das ihm Erasmus an seinen intimen Freund Petrus Aegidius in Antwerpen mitgab, den ganzen Hochmuth des vornehmen Gelehrten gegenüber dem Maler ohne Stellung [21]). Ueberhaupt mag bei diesem Anlass an des Erasmus Gleichgültigkeit gegenüber der Kunst und an sein Verhältniss zu Albrecht Dürer erinnert werden, worüber Ulrich Hegner »Hans Holbein der Jüngere« 1827, S. 134—138, Hermann Grimm, »Ueber Künstler und Kunstwerke« II. Jahrgang 1867, S. 135—144, und W. Lübke, Geschichte der Deutschen Renaissance, Capitel I, Erste Auflage 1873, S. 13 ff., Zweite Auflage S. 12 ff. zu vergleichen sind.

---

[20]) pag. 324. — Jouaust, pag. 206.

[21]) Woltmann, I. 317.

Kann demnach von einem persönlichen Verhältniss zwischen Erasmus und Holbein und von einer litterarischen Förderung des letzteren durch den ersteren nicht die Rede sein, so ist es naheliegend, den gelehrten Mentor, an welchen Holbein bei seinen Arbeiten gewiesen war, in Bonifazius Amerbach zu sehen.

In der That scheint sich in Bonifazius Amerbach[22]) auf den ersten Blick Alles zu vereinigen, was zu einer solchen Stellung erforderlich war: gründliche Kenntniss des Alterthums, feiner Geschmack in litterarischen Dingen, hohes Verständniss der Kunst und ein lebhaftes persönliches Interesse für Holbein, dessen Nachlass Amerbach gesammelt und damit seiner Vaterstadt erhalten hat.

Aber Ein Umstand stimmt nicht, und zwar gerade der entscheidende: Amerbach war während der Jahre, in denen Holbein für die Basler Buchdrucker arbeitete, jeweilen nur vorübergehend in Basel. Von 1513 bis Frühjahr 1519 studirte er in Freiburg im Breisgau, und vom Frühjahr 1520 bis in den Herbst 1524 in Avignon. Zwischen hinein war er allerdings in Basel, und Holbein hat im October 1519 sein Bildniss gemalt, ja nach der hübschen Vermuthung Woltmann's (I. S. 290) hätte Holbein dem Amerbach im Jahre 1523 oder 1524 das Bild des Erasmus, das aus dem Amerbach'schen Nachlass in's Basler Museum gekommen ist, persönlich nach Avignon gebracht. Allein es leuchtet ein, dass solche vorübergehende Beziehungen, und wenn sie noch so freundschaftlich und anregend waren, durchaus verschieden sind von dem Einfluss, der ersichtlich in Basel selbst jahrelang von einem dortigen Gelehrten auf Holbein muss ausgeübt worden sein.

Diesen Gelehrten könnte man dann vielleicht in dem Theologen Ludwig Bär[23]) suchen, der seit 1513 in seiner Vaterstadt Basel als Propst zu St. Peter und als Professor an der Universität lebte, bis er 1529 aus

---

[22]) Ueber Bonifazius Amerbach existirt noch keine der Bedeutung des Mannes entsprechende, seine mannigfaltige Thätigkeit und seine ausgedehnten persönlichen Beziehungen umfassende Biographie, dagegen haben wir einen werthvollen Anfang einer solchen in dem Aufsatz »Bonifazius Amerbach« von Dr. D. A. Fechter (Beiträge zur vaterländischen Geschichte, herausgegeben von der historischen Gesellschaft zu Basel, II. Bd. 1843, S. 163—229), welcher die Jugendjahre von 1495 bis 1527 umfasst. — Siehe ferner das LXII. Neujahrsblatt von Basel: Bonifazius Amerbach (von Emanuel Propst) 1884, und den Artikel über B. A. in der Allgemeinen deutschen Biographie, von Stinzing. Der Letztere hat auch in seiner Monographie »Ulrich Zasius, ein Beitrag zur Geschichte der Rechtswissenschaft im Zeitalter der Reformation«, Basel 1857, und in seiner »Geschichte der Rechtswissenschaft« I. 1880, S. 209—212 eingehend über A. gehandelt. — Vergl. auch Schreiber, Geschichte der Universität Freiburg i. Br. II. (1859) S. 323 ff.

[23]) W. Vischer, Geschichte der Universität Basel von der Gründung 1460 bis zur Reformation 1529. Basel 1860. S. 226 f.

Verdruss über den Gang der Reformation nach Freiburg im Breisgau übersiedelte. Bär gehörte nicht nur als Theologe der Erasmischen Richtung an, er war auch persönlich mit dem Haupte der Humanisten eng befreundet, und eine Verbindung mit Holbein liesse sich ohne Zwang aus dem Umstand folgern, dass Holbein sein erstes uns bekanntes Werk, die jetzt in Zürich befindliche bemalte Tischplatte[24]), für Hans Bär, den Bruder Ludwig's, anfertigte. Ganz natürlich wäre es, anzunehmen, dass letzterer, als er das Talent des jungen Künstlers erkannte, sich für ihn interessirte und ihm auch in der Folge als Berather zur Seite stund.

Allein nicht auf solche in der Luft schwebende Vermuthungen darf man abstellen. An der Hand von Thatsachen, wenn solche sich bieten, muss man suchen zum Ziel zu gelangen. Und solche Thatsachen liegen allerdings vor.

III.

Derjenige Basler Verleger, welcher zuerst seine Druckwerke mit Illustrationen aus dem classischen Alterthum schmückte, ist Johannes Froben, gebürtig von Hammelburg in Franken, in Basel thätig seit 1491[25]). Er ist es sodann, der als der erste, und mehrere Jahre fast als der einzige, die Gebrüder Ambrosius und Hans Holbein als Zeichner für Holzschnitte beschäftigte. Und so finden sich denn auch die frühesten, die zahlreichsten und die wichtigsten Holbein'schen Illustrationen, welche dem Gebiet der antiken Ueberlieferung entnommen sind, in Froben's Druckwerke vertreten.

Froben war »einer der wissenschaftlichsten Buchdrucker, welche es je gegeben«. Er verlegte zwar auch zahlreiche Arbeiten von Zeitgenossen — man denke nur an die Werke des Erasmus, für welche Froben das Monopol hatte — und besorgte Ausgaben von Kirchenvätern, des canonischen Rechtes u. v. a. Seine Hauptbranche aber waren doch die classischen Autoren, deren Sprache ihm vollkommen vertraut war. Manche seiner Verlagswerke hat er selbst mit lateinischen Vorreden versehen, auch einmal einer hebräischen Grammatik ein Vorwort in hebräischer Sprache beigefügt[26]). Daher waren denn auch Froben's Correctoren oder, wie sie damals hiessen, Castigatoren, sehr gelehrte Leute: sein Schwiegervater Wolfgang Lachner, Marcus

---

[24]) Woltmann, I. S. 110 f. — Der Holbeintisch auf der Stadtbibliothek in Zürich. Publication der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

[25]) Ueber Johannes Froben vergl. die Bemerkungen bei Stockmeyer und Reber, Beiträge zur Basler Buchdruckergeschichte 1840, S. 86—95.

[26]) Daselbst S. 110, Nr. 180.

Heiland, Wolfgang Muskulus, Johann Oekolampadius, Jakob Nepos (Näf) u. a.

Die Aufgabe aber, die Manuscripte zu beschaffen und die Texte für den Druck zuzurichten, fiel spätestens seit dem Jahre 1515, wahrscheinlich aber schon 1513 dem Beatus Rhenanus von Schlettstadt zu[27]). Dieser hervorragendste deutsche Humanist der jüngeren Schule war schon 1511 nach Basel gekommen, zunächst um bei dem Nürnberger Dominicaner Johannes Kuno (Konon), der damals Amerbach bei der Herausgabe der Kirchenväter unterstützte, das Hebräische zu erlernen [28]). Offenbar aber lockten ihn auch die mit den grössten wissenschaftlichen Aufgaben beschäftigten Basler Buchdruckerofficinen. Wie er schon während seiner Studienjahre in Paris in der Druckerei des Heinrich Stephanus seinen Unterhalt als Corrector gefunden hatte, so bot ihm auch Basel die Aussicht auf reichlichen Erwerb, falls er seine philologischen Kenntnisse im Dienste der dortigen Verlagshandlungen verwerthen wollte. Zuerst schloss sich Rhenanus an Johannes Amerbach an, in dessen Hause Konon lebte, dann finden wir ihn Anfangs 1513 in

---

[27]) Die erste Darstellung des Lebens und des gelehrten Wirkens des Beatus Rhenanus, welche mit voller Kenntniss seiner Hauptwerke und des in Schlettstadt aufbewahrten Restes seiner Correspondenz unternommen wurde, veröffentlichte vor nunmehr dreissig Jahren Jacob Mähly in den »Beiträgen zur vaterländischen Geschichte. Herausgegeben von der historischen Gesellschaft zu Basel«. Sechster Band, 1857, S. 151—207. Das anmuthig geschriebene Lebensbild ist durch die seitherigen Publicationen vielfach ergänzt, keineswegs aber antiquirt worden.

Ein ganz specielles, jahrelanges Studium hat sodann Dr. Adalbert Horawitz in Wien dem rheinischen Gelehrten gewidmet. Er hat in den »Sitzungsberichten der k. k. (österreichischen) Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Classe« folgende werthvolle Monographien veröffentlicht:

1) Bd. LXX, Jahrgang 1872, Heft I—III (Januar—März) S. 189—244: Beatus Rhenanus. Ein biographischer Versuch.

2) Bd. LXXI, Jahrgang 1872, Heft IV—VII (April—Juli), S. 643—690: Des B. Rh. literarische Thätigkeit in den Jahren 1508—1531 (so).

3) Bd. LXXII, Jahrgang 1872, Heft VIII—X (October—December), S. 323 bis 378: Des B. Rh. literarische Thätigkeit in den Jahren 1530 (so) — 1547.

4) Bd. LXXVIII, Jahrgang 1874, Heft VIII—X (October—December), S. 313 bis 340: Die Bibliothek und Correspondenz des B. Rh. insbesondere zu Schlettstadt.

Endlich verdankt man den vollen urkundlichen Einblick in das Leben des grossen Humanisten dem »Briefwechsel des Beatus Rhenanus. Gesammelt und herausgegeben von Dr. Adalbert Horawitz und Dr. Karl Hartfelder«. Leipzig 1886. Wir citiren die hier in imposanter Vollständigkeit abgedruckten, durch sorgfältige, mit Kenntniss der ganzen humanistischen Litteratur erläuterten Briefe und Dedicationsschreiben mit »Briefw.«, den als Anhang VII (S. 593—618) beigefügten »Index bibliographicus des B. Rh.« mit »Index bibl.«

[28]) B. Rh. an Michael Hummelberg 1511, August 1, Briefw. Nr. 21.

geschäftlicher Verbindung mit dem Buchdrucker Johann Bergmann von Olpe [29]), bald aber stellte er sich ausschliesslich in den Dienst Froben's, der den Rhenanus so sehr an sich fesselte, dass er ihn in seine Wohnung und an seinen Tisch nahm, den höchsten Ruhm aber erlangte Froben seit 1514 durch seine Verbindung mit Erasmus. Erasmus aber trat, wie es scheint, unmittelbar nach seiner Niederlassung in Basel in ein intimes Freundschaftsverhältniss mit Rhenanus, dessen Fähigkeit und Bereitwilligkeit, dem gefeierten Manne zu dienen, gleich gross waren. Und Erasmus erkannte sofort, welchen Gewinn er von der Unterstützung dieses Mannes ziehen konnte. Er schenkte ihm in litterarischen Dingen volles Vertrauen, ja Rhenanus hatte Vollmacht, in Abwesenheit des Erasmus von dessen Werken neue Auflagen zu veranstalten. »Kaum eine grössere Arbeit des berühmten Gelehrten ist aus seinen Händen, ist aus der Officin des Druckers (Froben) hervorgegangen, woran Rhenanus nicht direct oder indirect, durch Rath, durch gelehrte Unterstützung, durch genaue Prüfung und Durchsicht Theil genommen hätte« [30]). Ueberhaupt hatte Rhenanus die wissenschaftliche Oberleitung des Froben'schen Verlages. In diesem traten die eigenen Werke des Rhenanus neben denjenigen des Erasmus am bedeutsamsten hervor.

Ueberblicken wir nun die Froben'schen Verlagswerke aus jener Periode mit Rücksicht auf ihre dem Alterthum entnommenen Illustrationen, so ergibt sich Folgendes:

1.

Das früheste, uns bekannte Stück solcher Art ist eine Titelbordüre:

Der Triumph der Humanitas von Vrs Graf. Humanitas, ein hübsches, stark decolletirtes Mädchen mit langem flatternden Lockenhaar sitzt, in ein Buch vertieft, das sie mit beiden Händen hält, auf einem seltsam geformten und seltsam verzierten Karren, welchen ein Genius an der Deichsel leitet, während Demosthenes und (Marcus) Tul(lius Cicero) ihn ziehen, Homer und Verg(ilius) ihn mühsam stossen. Unterhalb an den Seiten stehen die Gestalten TOY KAIPOY (ein nackter Knabe mit Flügeln an beiden Füssen; mit dem rechten Bein steht er auf einer Kugel, mit dem linken balancirt er; er hält in der rechten Hand ein Rasirmesser; sein Haupthaar wird vom Wind nach vorn geweht) und Tϛ NEMEΣEως (einer bekleideten Frau mit Winkelmaass und Halfter).

---

[29]) B. Rh. an Matthias Schürer 1513, Febr. 2, Briefw. Nr. 31.

[30]) Mähly, S. 177 f. — Vergl. Briefw. Nr. 47, 48, 68, 70, 133, 167 u. a.

Passavant, Le peintre-graveur III, p. 432, œuvre d'Vrse Graf Nr. 144. — E. His, Beschreibendes Verzeichniss des Werkes von Urs Graf, Nr. 314 (A. v. Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft, VI, S. 180).

Diese erste, das Alterthum verherrlichende Illustration nun, welche Froben in seinen Druckwerken verwendet, taucht zum ersten Mal auf in dem ersten Buche, das Beatus Rhenanus bei Froben drucken lässt:

Paulus Cortesius in Sapientias. Qui hoc opere eloquentiam cum theologia conjunxit. Boni igitur ac studiosi gaudento atque emunto. Die Dedicationsepistel des Rhenanus (an alle Studiosi) ist datirt: Basilea Rauricorum ad Eidus Augusti an. MDXIII[31]). Das Druckerdatum lautet: Basileae Rauricorum etc. Ioannes Frobenius Hammelburgen. Mense Augusto An. MDXIII.

Stockmeyer und Reber, S. 99, Nr. 32. — Index bibl. Nr. 23.

Gleichzeitig erschien dieses Titelblatt in dem nur einen Tag später datirten Werke: Erasmi Roterodami, Germaniæ decoris, Adagiorum Chiliades tres ac centuriæ fere totidem. Datum der Vorrede Froben's: Basileæ Ad. XIX Kalen. Septem. Anno M.D.XIII. Druckdatum: Basileæ in ædibus Ioannis Frobenii Hammelburgensis mense Augusto MD.XIII.

Stockmeyer und Reber das. Nr. 31.

Froben wiederholte das Titelblatt noch lange in seinen Drucken[32]).

2.

Titelbordüre mit den Brustbildern der Dichter, Philosophen und Geschichtschreiber des Alterthums.

Oben: HOMERVS POETA — SALOMON REX — HESIODVS
ARISTIDES — DEMOSTH.
PLATO — ARISTOT.
EVRIPIDES — ARISTOPHAN.
Rechts: PLVTARCHVS — LVCIANVS
CICERO — QVINTIL.
PLINIVS — A. GELLIVS
Links: THEOCRIT. — PINDARVS
VERGIL. — HORATIVS
LIVIVS — SALVSTIVS

Passavant III, p. 413 führt das Blatt als Hans Holbein (Nr. 121), was unmöglich, E. His als Urs Graf (Nr. 321) auf, was möglich ist.

---

[31]) Briefw. Nr. 35.

[32]) Epistolae D. Erasmi Roterodami ad diuersos et aliquot aliorum ad illum, per amicos eruditos ex ingentibus fasciculis schedarum collectae. Basileae apud Jo. Frobenium An. MDXXI. Pridie cal. Septembris. (Fehlt bei Stockmeyer und Reber.)

Erschien zuerst in der Folioausgabe der Proverbiorum Chiliades von Erasmus — — — apud inclytam Basileam (ohne Jahrzahl). Die Vorrede des Erasmus ist datirt: Londini nonis Januarii 1513, das Nachwort Froben's von 1515.

Diese Ausgabe fehlt bei Stockmeyer und Reber, welche unter 1515 nur eine Octavausgabe der Chiliades (Nr. 43) verzeichnen.

3.

Titelblatt Hans Holbein's in Form einer Altarnische, mit einem Tritonenkampf am Sockel. Oben liest man auf zwei Täfelchen HANS und HOLB, unten halten zwei Putten Froben's Signet.

Passavant III, p. 407, Nr. 103. — Woltmann II, S. 193, Nr. 234. — Facsimile bei Butsch, die Bücherornamentik der Renaissance, Tafel 41.

Wir reihen dieses Blatt hier ein, nicht weil zu seiner Ausführung die Hilfe eines Gelehrten nöthig gewesen wäre, sondern weil es der früheste Holzschnitt nach einer Holbein'schen Zeichnung ist. Derselbe erschien zum ersten Mal als Titel zu dem Flugblatt:

Breve Sanctissimi domini nostri Leonis. X. summi pontificis ad Desyderium Erasmum Roterodamum. Eiusdem Beatissimi patris ad Henricum Angliæ regem Breue commendatitium pro Des. Erasmo Roterodamo. — Am Schluss Froben's Signet.

Stockmeyer und Reber S. 102, Nr. 56. — Index bibl. Nr. 29.

Der Herausgeber dieser zwei Breven ist Beatus Rhenanus. Seine Zueignungsschrift an Ottmar Luscinius[33]) ist dadirt: Basileæ pridie Calendas Januarias M.D.XVI, und offenbar erfolgte der Druck gleichzeitig, also in den ersten Tagen des Jahres 1516.

4.

Titelblatt Hans Holbein mit der Geschichte des MVTIVS (Scaevola), bezeichnet H.H.

Passavant Nr. 91. — Woltmann Nr. 223. — Butsch, Tafel 45.

Erschien zuerst in: Aeneæ Platonici Christiani de immortalitate animæ etc. — Am Schluss: Basileæ apud Joannem Frobenium. Mense VIIIBRI. AN. MDXVI.

Stockmeyer und Reber Nr. 52. — Index bibl. Nr. 31.

Der Herausgeber dieser Schrift ist Beatus Rhenanus, welchem Michael Hummelberg sie aus Rom zugeschickt hatte. Das Zueignungsschreiben des Rhenanus an Abt Paulus Volz in Hugshofen (in den Vogesen) ist datirt: Basileæ sexto Idus Septembris an. MDXVI [34]).

---

[33]) Briefw. Nr. 54.

[34]) Briefw. Nr. 61.

5.

Titelbordüre mit dem Tod der Lucretia. LVC RAECIA ersticht sich angesichts des TAR. QVINIVS.

Passavant als Hans Holbein Nr. 92. — Woltmann als Ambrosius Holbein Nr. 4. — Butsch, Tafel 43.

Das Blatt begegnete uns zuerst in einem Froben'schen Druck, der den Gesammttitel führt:

Querela pacis undique gentium eiectae profligataeque Auctore Erasmo Roteradamo cum quibusdam aliis, quorum catalogum proxima reperies pagella.

Derselbe enthält folgende vier Schriften:

a) Querela pacis undique gentium eiectæ profligatæque auctore Erasmo Roterodamo (pag. 1).

b) Des. Erasmi Roterodami in genere consolatorio de morte declamatio (pag. 53).

c) Luciani Saturnalia etc. Des. Erasmo Roterodamo interprete (pag. 54).

d) Luciani Cynicus, Thoma Moro interprete (p. 541),

und hätte nach dem Index auf der Rückseite des Titelblattes auch noch

e) die Utopia des Thomas Morus,

f) die Epigramme des Morus,

g) die Epigramme des Erasmus

bringen sollen, deren Weglassung Froben aber pag. 642 damit entschuldigt, diese weitern Schriften hätten den Band zu dick gemacht.

Schlussdatum: Basileæ postridie nonas Decembris An. MDXVII.

Bei Stockmeyer und Reber ungenau citirt als Nr. 73, 74, 75.

In diesem Drucke finden sich folgende Illustrationen:

1. Bordüre des Gesammttitels: Der Triumphzug von 15 Knaben; oben zwei Sphinxe. (Passavant: Hans Holbein 107. Woltmann: Ambrosius Holbein 9.)

2. Bordüre des Titelblattes zur Querela pacis: Kinderspiele. (Passavant: Hans Holbein 104. Woltmann: Ambrosius Holbein 11.)

3. Bordüre des Titelblattes zur Declamatio de morte: Lucretia.

4. Bordüre des Titelblattes zu Lucians Saturnalia. Passavant: Hans Holbein 82. (Nicht Holbeinisch.)

5. Bordüre des Titelblattes zu Luciani Cynicus: Die Enthauptung des Täufers. (Passavant: Hans Holbein 71. Woltmann: Ambrosius Holbein 1.)

Man sieht, dass auf die künstlerische Ausschmückung dieses Bandes, der eine Anzahl beliebter Schriften des Erasmus und seines Freundes Thomas Morus vereinigte, eine besondere Sorgfalt verwendet wurde.

Und insbesondere ergibt sich, dass die Zeichnung der Lucretia express für diesen Anlass, zur Illustration der »Declamatio de morte« erstellt worden ist. Erasmus selbst hätte auf die Ausstattung dieses Buches keine grössere Sorgfalt verwenden können. Er war aber im December 1517 in Löwen. Da darf man denn fast mit Gewissheit annehmen, Beatus Rhenanus, der den ganzen Winter von 1517 auf 1518 in Basel zubrachte, habe dem abwesenden Freunde diesen Dienst geleistet. Und dass dem in der That so war, werden wir unten aus dem Zeugniss des Erasmus selbst erfahren.

6.

Titelblatt von Ambrosius Holbein.

Oben: Die Arminiusschlacht, bezeichnet A H. 1517.

Auf den beiden Seiten: je zwei Tugenden, TEMPERANCIA und IVSTICIA — CARITAS und FORTITVDO.

Unten: Apelles olim hujuscemodi pictura Calumniam ultus est (nach Luzian).

Passavant A. H. 1. — Woltmann 7. — Facsimile bei Butsch, Tafel 46 (sehr verkleinert) — und: Illustrirte Schweizer Zeitung, Band I, Nr. 3, 1884, April 19 (in Originalgrösse).

Das prachtvolle Blatt erscheint zum ersten Mal als Titeleinfassung von:

Maximi Tyrii Philosophi Platonici Sermones e græca in latinam linguam versi Cosmo Paccio interprete. Apud inclytam Basileam.

Am Schluss: Joannes Frobenius studiosis Gaudere. Basileæ ex ædibus nostris Sexto Calend. Februarias. An. MDXIX.

Stockmeyer und Reber Nr. 118. — Index bibl. 43.

Der Herausgeber dieser Schrift ist Beatus Rhenanus, dessen Dedicationsepistel an Johannes Grolierius datirt ist: Basileæ pridie Eiduum Januarii anno MDXIX [35]).

Nun aber kommt das Blatt einige Wochen später in einem andern Werke vor und scheint für dieses entworfen zu sein. Es ist dies

Novum Testamentum omne multo quam antehac diligentius ab Erasmo Roterodamo recognitum.

Stockmeyer und Reber Nr. 119.

Diese zweite Auflage des Griechischen Testamentes, welche Erasmus besorgte, trägt auf dem Titelblatt kein Datum; sie hat auch keine eigene Vorrede, sondern druckt diejenige der ersten Auflage (Februar 1516) ab. Dagegen steht am Schlusse des Textes die Jahrszahl MDXVIII.

---

[35]) Briefw. Nr. 86.

Ein Nachwort Froben's ist datirt vom Februar, und das Druckfehlerverzeichniss vom März MDXIX.

In diesem Buche nun findet sich auf der Rückseite des Titelblattes das Breve Papst Leo's X. an Erasmus vom 10. September 1518 abgedruckt, durch welches das Oberhaupt der Kirche ihm für seine »Lucubrationes in Testamentum nouum«, als welche dem Studium der Theologie und dem orthodoxen Glauben von grossem Gewinn sein werden, freudig dankt und Gottes Lohn verheisst. Erasmus hatte diese Erklärung vom Papste erbeten und erlangt als Antwort auf die Verdächtigungen seiner Orthodoxie, welche die Mönchspartei in Rom gegen ihn ausgestreut hatte. Konnte man diese schlagender widerlegen als durch Veröffentlichung des päpstlichen Ausspruches?

Und eben diese Rechtfertigung des Erasmus gegen die welschen Verleumdungen ist eingerahmt von unserm Titelblatt, welches in lebendigen Bildern oben den Sieg der Deutschen Redlichkeit über Römischen Trug und die verdiente Strafe der Zweizüngigkeit — einem Römer wird die Zunge ausgeschnitten: TANDEM VIPERA SIBILARE DESISTE — unten aber die von der Verleumdung misshandelte, von der Wahrheit gerächte Unschuld darstellt.

Das Datum 1517 zeigt, dass der Holzschnitt schon früher entstanden ist, d. h. dass schon seit längerer Zeit eine Publication zur Rechtfertigung des Erasmus vorbereitet wurde. Die Ausfertigung des päpstlichen Breve mochte sich verzögern, und als dasselbe erschien, konnte man wünschbar finden, dasselbe mit der bedeutsamsten Veröffentlichung des Erasmus, mit der zweiten Ausgabe des Neuen Testamentes erscheinen zu lassen; dies um so passender, als gerade die erste Ausgabe des Neuen Testamentes zu jenen Verdächtigungen gegen Erasmus ausgebeutet worden war.

Augenscheinlich aber ist der Zusammenhang zwischen Wort und Bild, und es fragt sich nur, wer diese wahrhaft geistvolle Illustration ausgedacht und angeordnet hat? Erasmus selbst wird es schwerlich gewesen sein. Er war 1517, 1518 und 1519 fast immer von Basel abwesend, und es ist fraglich, ob er selbst sich als einen Deutschen, zumal als einen zweiten Arminius würde hingestellt haben; wie denn überhaupt das Blatt, von Erasmus selbst erfunden, den Eindruck der Selbstüberhebung machen müsste.

Ganz natürlich aber ist die Sprache desselben im Munde eines Freundes, eines Verehrers des Erasmus. Und wer anders kann dieser gewesen sein, als sein Bevollmächtigter in Basel, der eifrige Verfechter seiner Interessen, der getreue Beatus Rhenanus, der während jener

Zeit den Druck der immer neuen Auflagen der Erasmischen Werke bei Froben leitete?

Auf Beatus Rhenanus würde auch, wenn es noch eines besonderen Argumentes bedürfte, der Umstand hinweisen, dass die Illustration dem Tacitus entnommen ist, denn Rhenanus gehörte zu den verhältnissmässig Wenigen, welche diesem Geschichtschreiber ein eingehenderes Studium zuwendeten. Gerade damals aber war Rhenanus mit den Werken des Tacitus beschäftiget. Im August desselben Jahres 1519 gab er bei Froben die »Historia Augusta actionum diurnalium« (d. h. die Annalen, mit den fünf ersten, 1508 entdeckten, 1515 zuerst veröffentlichten Büchern), die Germania, den Dialogus de Oratoribus und den Agricola heraus [36]. Der Titel ist wiederum in die Bordüre mit der Arminiusschlacht eingedruckt.

7.

Titelblatt von Ambrosius Holbein.

Oben: MERCVRIVS und APOLLO — und DAPHNE IN LAVRVM (mutata).

Rechts: CVPIDO und ADVLATIO.

Links: VENVS und FORTVNA.

Unten: IMAGO VITAE AVLICAE (nach Luzian).

Passavant: Hans Holbein 3. — Woltmann: Ambrosius Holbein 8. — Butsch, Tafel 48.

Erschien zuerst in der soeben erwähnten, von Beatus Rhenanus besorgten Ausgabe der Sermones des Maximus Tyrius. Dieser Prachtband brachte also nicht weniger als drei neue Folioillustrationen von der Hand des Ambrosius Holbein:

Als Titelblatt: Die Verläumdung des Apelles.

Bei der Vorrede: Das Bild des Hoflebens.

Zum Beginn des Textes: Die Genien der sieben freien Künste. (Passavant: Hans Holbein 105, Woltmann: Ambrosius Holbein 12).

8.

Leiste, vielleicht von Ambrosius Holbein.

Triumphzug der VENVS. Vor ihr (auf dem Wagen) steht CVPIDO mit verbundenen Augen und schiesst seine Pfeile auf die Menge ab.

Passavant: Hans Holbein 77. Woltmann: Ambrosius Holbein 3.

Begegnete uns zuerst in: Antibarbarorum D. Erasmi Roterodami liber unus. Basileæ apud Jo. Frobenium. An. MDXX. — Schluss: Basileæ in ædibus Joannis Frobenii. Mense Maio Anno MDXX.

---

[36]) Stockmeyer und Reber, Nr. 135. — Index bibl. Nr. 46.

Stockmeyer und Reber N. 156.

Die Dedication des Erasmus an Sapidus steht in einer Einfassung, deren untere Leiste der Triumphzug der VENVS ist.

9.

Buchdruckersignet des Froben, als Fussstück einer Bordüre, vermuthlich vom Meister I. F.

Ein bekleideter und ein unbekleideter Mann halten, in Voluten knieend resp. sitzend, den Schild des Froben. Zu den Seiten zwei Postamente mit Reliefs, die aber so klein gezeichnet sind, dass die Gegenstände nur vermuthungsweise bezeichnet werden können. Wir glauben zu erkennen:

Rechts: den Raub der Helena (oder Timoclea?),

Links: Alexander der Grosse lässt die Werke Homer's in das Grab des Achilles legen — oder: Augustus verhindert die Verbrennung der Aeneide Virgil's[37]).

In: P. Vellei Paterculi historiæ Romanæ duo volumina, ad M. Vinicium cos. progenerum Tiberii Cæsaris, per Beatum Rhenanum Seletstadiensem ab interitu utcunque vindicata.

Am Schluss: Beatus Rhenanus lectori. Basileæ decimoseptimo Calend. Decembreis MDXX. — Und: Basileæ in ædibus Joannis Frobenii. Mense Novembri Anno MDXX.

Stockmeyer und Reber Nr. 155. — Index bibl. Nr. 49.

Der Titel ist mit einer eigenen Bordüre, deren Giebel das jüngste Gericht zeigt, in diejenige der Arminiusschlacht eingedruckt. Die Dedication des Beatus Rhenanus an den Churfürsten Friedrich von Sachsen, datirt Seletstadii Sexto Idus Decembris An. MDXX[38]), hat auf der ersten Seite eine Bordüre (Metallschnitt), deren Seitenleisten aus je sechs reich und zierlich gebildeten Compartimenten bestehen. In den sechs Feldern rechts sieht man immer einen alten Mann, der einem jüngeren (in 1 und 6 einem Bettler, in 2 einem Krämer, in 3 einem Elegant, in 4 und 5 einem stattlichen Bürger) Vorstellungen macht. In den Feldern links stehen ACCIDIA — AVARICIA — SVPERBIA — INVIDIA — IRA — LVXVRIA — GVLA. Das Kopfstück zeigt zwei Männer, die zwei Delfine an den in Ranken auslaufenden Schwänzen zerren. Das Fussstück ist das Anfangs beschriebene Signet Froben's. Das Monogramm I F, das wir im untersten Felde rechts sehen, gilt

---

[37]) Beide Vorstellungen waren zu jener Zeit, wie es scheint, beliebt; sie finden sich, grau in grau gemalt, in der Camera della Segnatura, unter dem Parnass. Passavant, Raphael von Urbino, II. Thl., S. 114, 115.

[38]) Briefw. Nr. 186.

wohl für die ganze Bordüre, die zu den phantasievollsten Arbeiten dieses Meisters gehört.

10.

Titelbordüre mit der Geschichte des Tantalus vom Meister I. F.

Rechts: TANTALVS weist den oben stehenden Göttern IVPITER und MERCVRIVS, welche herabblicken, die verstümmelte Leiche seines Sohnes PELOPS.

Links: CERES stellt den PELOPS wieder her. Auch hier sehen IVPITER und MERCVRIVS dem Schauspiel von oben zu.

Unten: Die Qual des TANTALVS.

Passavant: Hans Holbein: 81. — Butsch, Tafel 52.

Erschien zuerst in den

Opera Q. Septimii Florentis Tertulliani inter Latinos ecclesiæ scriptores primi, sine quorum lectione nullum diem intermittebat olim divus Cyprianus, per Beatum Rhenanum Seletstadiensem è tenebris eruta etc.

Am Schluss: Basileæ apud Jo. Frobenium, Mense Julio An. MDXXI.

Stockmeyer und Reber Nr. 167. — Index bibl. Nr. 52 a).

Der Titel ist eingedruckt in die IMAGO VITAE AVLICAE. Die Dedication des Rhenanus an den Bischof Stanislaus Turzo von Olmütz, datirt: Basileæ Calendis Juliis Anno MDXXI [39]), hat als Umrahmung die Bordüre des Tantalus.

Ueber der Admonitio ad lectorem steht Holbein's Leiste mit dem Tritonenzug, nach Mantegna [40]).

Die erste Seite aber des Textes der Opera (Q. Septimii Florentis Tertulliani de patientia liber) ist eingefasst von der

11.

Bordüre der Kebestafel von Hans Holbein. Erste Ausführung [41]). Metallschnitt in vier schlecht zusammenpassenden Leisten. Die Buchstaben sind aus schwarzen Schrifttafeln ohne Rahmen ausgespart.

Passavant: 90 (als troisième imitation). — Woltmann: 227 (als Nachahmung c).

Dieses merkwürdige Blatt liess unmittelbar nach seinem Erscheinen Kratander nachahmen für sein im September 1521 herausgegebenes

---

[39]) Briefw. Nr. 207.

[40]) Passavant 85, Woltmann 229.

[41]) Ueber die drei Holbeinischen Ausführungen dieser Composition, sowie über ihr Verhältniss zum griechischen resp. lateinischen Text, vergl. unsern Aufsatz »Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbein's des Jüngern« im Repertorium Bd. V, S. 179—203.

Cornucopiæ. Sive Linguæ Latinæ commentarii et. So entstund der geringe Holzschnitt mit dem Monogramm HH und dem Namen HERMAN. In dieser Copie sind nur die Tafeln für die Namen angegeben, diese selbst fehlen [42]).

Hierauf arbeitete Holbein seine Composition für Valentin Curio um. Dies ist der grosse schöne Holzschnitt [43]), der das Titelblatt zum Lexicon Graecum iam secundum Basileæ apud Valentinum Curionem bildet. Auf der Rückseite steht die Vorrede des Verlegers, schliessend: »Basileæ Anno MDXXII. Mense Martio [44]). Die Namen sind auf flatternden Inschriftbändern.

Endlich liess sich auch Froben die schöne Composition von Holbein nochmals für einen Metallschnitt zeichnen. Die Namen treten aus schwarzen Schrifttafeln mit Rändern hervor. Diese Ausführung [45]) erschien als Titelblatt von Froben's Ausgabe der Civitas Dei des Augustinus — Basileæ ex officina nostra, pridie Calendas Septembreis An. MDXXII [46]).

12.

Titelblatt von Hans Holbein in Form eines Altares.

Links vom Altaraufsatz zieht DIONYSIVS dem AESCVLAPIVS, dem Sohne des unbärtigen APOLLO, seinen goldenen Bart ab.

Rechts nimmt er einem Götterbild (wohl dem Bacchus) die als Weihgeschenke angehängten Armspangen und goldenen Ketten [47]) von den Armen.

Unten in einem Gewölbe, wie im Sepulchrum des Altares, windet sich CLEOPATRA, die sich, Angesichts der herannahenden Flotte des Oktavian, zwei Schlangen an ihre Brüste gesetzt hat und zu Boden gesunken ist, im Todeskampfe.

Passavant: 96, Woltmann: 226. — Butsch, Tafel 53.

Das prachtvolle Blatt, das Holbein's ganzes Können zeigt, erschien als Titel zu:

---

[42]) Passavant, Imitation a), Woltmann Copie a).

[43]) Von Passavant und Woltmann als das Original bezeichnet. — Butsch, Taf. 54.

[44]) Blatt im k. Kupferstichcabinet zu Dresden. (Gef. Mittheilung von Herrn Dr. His.)

[45]) Passavant, Imitation b), Woltmann Copie b).

[46]) Stockmeyer und Reber, Nr. 179.

[47]) So, nicht Fesseln, wie Woltmann I. 197, Anm. 2, irrig erklärt, indem er den »Maler« eines Missverständnisses des Textes bezichtiget. Uebrigens wird kaum Jemand annehmen, dass Holbein diesen Text (Cicero, De Natura Deorum, III, 34) gelesen und sich aus demselben sein Motiv geholt habe.

Divi Hilarii Pictavorum episcopi lucubrationes per Erasmum Roterodamum emendatæ etc.

In officina Frobeniana apud inclytam Basileam, Anno M. D. XXIII mense Febr.[48]).

Dies sind die sämmtlichen uns bekannten Blätter, die für unsere Frage in Betracht fallen[49]).

Das Resultat dieser Uebersicht ist also:

1. In den Froben'schen Drucken tauchen Illustrationen, aus dem Alterthum entnommen, mit dem Jahre 1513 auf, d. h. kurz nach der Niederlassung des Beatus Rhenanus in Basel

---

[48]) Stockmeyer und Reber, Nr. 185.

[49]) In Druckwerken anderer Verleger kommen noch folgende Holbeinische Blätter mit Gegenständen aus dem klassischen Alterthum vor:

A. Für Valentin Curco zeichnete Hans Holbein drei Blätter:

a) Die Ueberarbeitung der Kebestafel, März 1522, s. oben.

b) Der Tod des Crassus. Oben Zeichen des Curio. — Passavant 94, Woltmann 225. — Verkleinerte Reproduction bei Hirth, Renaissance Nr. 20a.

In: Georgii Trapezuntii Rhetoricorum libri etc. in inclyta Basilea — Aug. 1522.

Nach dem Tode des Crassus, der von den Parthern hinterlistig umgebracht wurde, brachte man seinen Kopf zu Orodes, der ihm geschmolzenes Gold soll in den Mund haben giessen lassen. (Dio XXVII, Florus III, 11.) — Bei Holbein geschieht dies dem lebenden M. CRASSVS. Sollte das eine freie künstlerische Umbildung des Gegenstandes sein? Viel näher liegt es, anzunehmen, Holbein habe die Geschichte ungenau vernommen und unrichtig verstanden.

c) Die Geschichte des Tantalus.

Passavant 79, Woltmann 222. — Hirth, Renaissance Nr. 20b. Freie Wiederholung des oben erwähnten Blattes des Meisters I. F. von 1521. Neu ist nur die Darstellung des Gastmahls selbst, wobei CERES den Arm des PELOPS verzehrt.

In: Vrbani Grammaticae Institutiones etc. Basileae Anno M. D. XXIIII.

Wie man sieht, bedurfte Holbein für keines dieser drei Blätter einer gelehrten Unterweisung. — Und ebensowenig für die

B. Titelblätter für Adam Petri.

a) Der Ritter Curtius auf dem römischen Forum in den Abgrund sprengend.

Passavant 120, Woltmann 224. — Butsch, Tafel 55 (!!)

Zuerst in dem Originaldruck: »In Joannis Evangelium Commentarii Philippi Melanc. Basileae a. 1523 Mense Septbr. (Stockmeyer und Reber, S. 145, Nr. 79.)

Der Gegenstand gehörte zu den beliebtesten und bekanntesten jener Zeit. Holbein selbst hatte ihn schon 1517 am Hertensteinischen Hause in Luzern gemalt.

b) Titelbordüre in Form eines Altarblattes.

In der Lünette liegt, von musikalischen Instrumenten umgeben, ORVEVS und bläst die Flöte. Neben der Säule rechts steht Herkules, den nemeischen Löwen erwürgend, neben der Säule links Herkules, mit der Keule auf den Cerberus losschlagend. Unten das Signet des Adam Petri.

Passavant 78, Woltmann 221. — Butsch, Tafel 56, Hirth, Renaissance Nr. 221.

und offenbar zu der Zeit, wo er mit der Froben'schen Officin in Verbindung trat.

2. Diese sämmtlichen antiken Sujets finden sich zum ersten Mal verwendet als Titelblätter und Bordüren von Büchern des Beatus Rhenanus und des Erasmus. Die Herausgabe der letztern hat, in Abwesenheit des Erasmus, Rhenanus geleitet.

3. Die erste Zeichnung zu einem Titelblatt fertigte Hans Holbein für eine Publication des Beatus Rhenanus.

4. Die sämmtlichen Holbeinischen Zeichnungen aus dem Gebiet des Alterthums, bei denen die Mitwirkung eines Humanisten erforderlich war, entstunden für Froben's Verlag und zum Schmucke der Werke des Beatus Rhenanus oder der von diesem besorgten neuen Auflagen Erasmischer Schriften.

Wir dürfen daher mit Sicherheit in Beatus Rhenanus Denjenigen erkennen, welcher den Gebrüdern Holbein die Kenntniss des classischen Alterthums vermittelt und ihnen die Anregung zu einer Reihe bedeutsamer, in der Geschichte der deutschen Renaissance hervorragender Bilder gegeben hat.

IV.

Dieses auf dem Wege bibliographischer Thatsachen gewonnene Resultat wird nun noch durch einige anderweitige Beobachtungen unterstützt.

Zunächst war Rhenanus ein Mann von Kunstsinn. Im Prediger-kloster in Schlettstadt war eine Bibliothek, in deren Fenster, offenbar auf Rhenanus' Betrieb, die Bischöfe von Strassburg [50]) und von Chur [51]),

---

Bis jetzt zuerst nachweisbar in dem Nachdruck: Wider die himelischen propheten, von den bildern vnd Sacrament etc. Mar. Luther. Ir torheyt wirdt yedermann offenbar werden. ij Timoth. iij. Gedruckt zu Basel. (Fehlt bei Stockmeyer und Reber.)

C. Endlich verzierte Ambrosius Holbein für Pamphilus Gengenbach ein Titelblatt mit den Bildern der Weibermacht: Aristoteles, Samson, Virgilius, Salomo. — Passavant, Hans Holbein 158; Woltmann, Ambrosius Holbein 6.

Es leuchtet ein, dass zu diesen schon im Mittelalter unzählige Male dargestellten Scenen eine specielle gelehrte Anleitung nicht erforderlich war.

Also sind nur aus Froben's Verlag Bilder aus dem Alterthum hervorgegangen, zu deren Anfertigung der Zeichner der Beihilfe eines Humanisten bedurfte.

[50]) Wilhelm von Hohenstein aus Thüringen, gewählt 1506, seit 1525 von Strassburg abwesend.

[51]) Paulus Ziegler, aus Bayern, gewählt 1503, seit 1525 von Chur abwesend, starb 1541.

der Graf von Henneberg, Jakob Wimpheling[52]), Jakob Spiegel[53]), Johannes Mai[54]) und Rhenanus selbst[55]) Glasgemälde gestiftet hatten. Nun verwendet er sich im Januar 1537 bei Bonifazius Amerbach zur Vervollständigung dieses Schmuckes um ein Glasgemälde zum Andenken des Erasmus, welches dessen Symbol, den Terminus, und seinen Namen enthalten und von dem Vitriarius Antonius[56]) oder einem andern (tüchtigen Glasmaler) ausgeführt werden sollte[57]).

---

[52]) Jakob Wimpheling, geboren zu Schlettstadt 1450 und Vorsteher der dortigen Gelehrten Gesellschaft, des Sodalitium literarium.

[53]) Jakob Spiegel, gleichfalls von Schlettstadt, ein Neffe Wimphelings.

[54]) Johannes Mai, gleichfalls Mitglied der Schlettstadter literarischen Gesellschaft, deren Bestand im Jahre 1520 die Dedicationsepistel, Briefwechsel Nr. 163 zeigt.

[55]) Briefw. Nr. 309, Da Rhenanus ausdrücklich angibt: »Fenestrae constant ex orbibus vitri Veneti et sunt amplissimae longissimaeque, quod idcirco scribo, ut insignis modum melius scias, ne forte eius formam nimium contrahendam putes, arbitrans angustum spacium esse«, so kann dieses Glasgemälde nicht das überaus kleine, geringe und viereckige Scheibchen mit dem Wappen und der Inschrift BEATI RHENANI MVNVS 1526 sein, welches die mittelalterliche Sammlung in Basel vor einiger Zeit erworben hat.

[56]) Es ist dies vermuthlich derselbe »meyster Anthony glaser«, an den der Rath von Basel im Jahr 1520 Zahlungen für die Glasgemälde im Rathhaus machte, und der 1505 in die Zunft aufgenommen worden war. E. His in A. v. Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, I. Jahrgang, 1868, S. 27.

[57]) Dass dem Auftrag Folge gegeben wurde, ersieht man aus den Briefen des Rhenanus an Niklaus Briefer und an Bonifazius Amerbach vom August 1537 (Briefw. Nr. 316, 317). Der letztere macht auf zwei Ungenauigkeiten in der Unterschrift des Glasgemäldes aufmerksam.

Da Holbein im Jahre 1537 nicht in Basel war, so kann man die mit der Amerbachischen Sammlung in's Basler Museum gelangte Zeichnung von seiner Hand, welche den Terminus des Erasmus darstellt und offenbar der Carton für ein Glasgemälde ist (Saal der Handzeichnungen, Nr. 80, bei Woltmann II. S. 111, Nr. 102. — Dessins d'Ornements de Hans Holbein. Avec texte d'Edourd His, Paris 1886. Pl. IV.) mit diesem Glasgemälde nicht in Verbindung bringen.

Dagegen dürfte diese Zeichnung gefertigt worden sein für ein Glasgemälde, das man noch im 17. Jahrhundert im untern Collegium der Hochschule in Basel sah. Der Basler Licenciat der beiden Rechte und Vorsteher des untern Collegiums, Jakob Rüssinger, sagt nämlich in seiner Broschüre: »De uetustate Vrbis Basileae Helvet. Rauracorum απογραφη (Datum der Dedication: Ex Museo meo Inferioris Collegii Acad. Basil, 24. Juni. Anno Sal. 1620), p. 34: »D. Erasmi Roterodami Terminum in ipsius Epitaphio summi templi, et (in) fenestra hypcausti alumnorum Inferioris Collegii Acad. Basiliensis cum hac inscriptione huc etiam apponere licuit et libuit:

(Bild des TERMINVS)
CONCEDO NVLLI.
ΟΡΑ ΤΕΛΟΣ ΜΑΚΡΟΥ ΒΙΟΥ.
MORS VLTIMA LINEA RERVM
D. ERAS. ROTE. ANNO DOMINI M.D.XXV.

Ein noch viel gewichtigeres Zeugniss für das Kunstverständniss des Rhenanus legt seine Schilderung Augsburgs und der mit Kunstwerken angfüllten Paläste Anton Fugger's und Jakob Fugger's ab[58]. Ein zweites solches Prachtstück hat die Litteratur der deutschen Renaissance nicht aufzuweisen.

Endlich ist noch die Erwähnung und Beschreibung der goldenen Altartafel Kaiser Heinrich's II. im Basler Münster[59]) für Rhenanus' Interesse an Kunstgegenständen um so charakteristischer, als ja sonst die Humanisten den Denkmälern des Mittelalters nur Verachtung oder doch gänzliche Gleichgültigkeit entgegenbrachten.

Was nun aber sein Interesse an den Illustrationen der Froben'schen Verlagswerke betrifft, so wird dasselbe durch folgende Briefstelle bezeugt. Rhenanus zählt unterm 18. November 1517 dem Willibald Pirkheimer die Bücher auf, die jetzt zu Basel im Druck seien, und erwähnt bei der Utopia des Thomas Morus ausdrücklich den sehr eleganten Titel[60]). Das ist das Bild der Insel Utopia, das Froben sammt einer Vignette (Hythlodaeus seine Erzählung vortragend) für die 1518 erschienene Ausgabe dieses Buches hatte erstellen lassen[61]), und das wohl gleich der Vignette mit Sicherheit dem Ambrosius Holbein zuzuschreiben ist[62]). Ja aus einem Briefe des Erasmus aus Löwen vom 23. August 1517 erfahren wir geradezu, dass Beatus Rhenanus von ihm mit der Besorgung des Druckes der Erasmischen und der

---

Auch Tonjola, Basilea sepulta et retecta, 1661, beschreibt die Scheibe noch aus eigener Anschauung (p. 382): »In fenestra hypocausti Alumnorum inferioris Collegii TERMINVS D. Erasmi extat, qui repraesentat imaginem iuvenis cappellis volitantibus saxo impositi, cum hac inscriptione« (wie oben, nur die letzte Zeile ist weggelassen).

[58]) Beatus Rhenanus clarissimo domino Philippo Puchaimero. Schlettstadt 3. März 1531. Anhangsepistel zu B. Rhenani Rerum Germanicarum libri tres. Basel 1531, p. 186—194. Wieder abgedruckt bei M. Goldast, Philologicarum Epistolarum centuria una 1674, p. 195, und Briefwechsel Nr. 274. Vergl. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance, Cap. I. Erste Ausgabe 1873, S. 24, zweite Ausgabe S. 23. Zuerst hat in neuerer Zeit auf den Brief aufmerksam gemacht A. Horawitz, Kunstgeschichtliche Miscellen aus deutschen Historikern (Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. VIII, 1873, S. 126.)

[59]) Rerum Germ. libri III, p. 40.

[60]) Briefw. Nr. 69, Imprimuntur . . . Thomae Mori Britani de optimo reipublicae statu libellus (elegantissimum titulum Utopiam fecit).

[61]) Stockmeyer und Reber, Nr. 90.

[62]) Passavant, Hans Holbein 39 u. 40; Woltmann, Ambrosius Holbein 16 u. 17. Die Ansicht der »Utopia«, welche Rhenanus hier als so sehr elegant hervorhebt, ist übrigens die, allerdings zierlichere und viel ausgeführtere, gegenseitige Copie des Holzschnittes des Originaldruckes des Buches.

Illustrirung der Morus'schen Schriften beauftagt war[63]. Unter diesen Schriften des Morus aber können nur jene, in dem oben unter Nr. 5 erwähnten Sammelband vom December 1517: »Querela pacis« etc. (Stockmeyer und Reber Nr. 73, 74, 75) abgedruckten Tractate und die für denselben bestimmte, dann aber im folgenden Jahre für sich allein publicirte Utopia sammt den Epigrammen verstanden sein. Für diese beiden Bände also ist die Anordnung der Illustrationen durch Beatus Rhenanus bezeugt.

Die Froben'schen Illustrationen wurden theils im Holzschnitt, theils im Metallschnitt ausgeführt. Der Künstler, der sowohl Holbeinische, als eigene Compositionen in Metall schnitt, ist bekanntlich der nach seinem Monogramm so genannte Meister I. F. Nun lesen wir in einem von Michael Bentinius unterm 1. März (1516) aus Basel an Rhenanus nach Schlettstadt gerichteten Briefe[64]: »Salutat te Nicolaus Episcopius (der Schwiegersohn Froben's), Jacobus Faber scalptor aerarius, omnisque, ut verbo dicam, familia« (das ganze Froben'sche Geschäft). Hier haben wir also ohne Zweifel den geheimnissvollen Meister I. F. und zwar sehen wir ihn in persönlicher Verbindung mit Rhenanus. Wir denken, wenn Rhenanus mit dem ganzen Personal Froben's und speciell mit dem Metallschneider so freundschaftlich verkehrte, so wird er auch dem Artisten, mit dem er die meiste Berührung hatte, nahe gestanden haben.

Und auch hiefür, wenigstens für ein persönliches Interesse, das er an Holbein und seinen Arbeiten nahm, haben wir Anhaltspunkte.

In seinen im Jahre 1525 geschriebenen und im März 1526 bei Froben gedruckten Emendationen zu Plinius[65] nimmt Rhenanus Gelegenheit, im Anschluss an die berühmten Künstler des Alterthums und den Kultus, der ihren Geburtsstätten gewidmet wurde, die grössten zeitgenössischen Künstler der Deutschen aufzuzählen; es sind: Albrecht Dürer in Nürnberg, Hans Baldung (Grün) in Strassburg, Lukas Cranach in Sachsen »und in Basel Hans Holbein, allerdings zu Augsburg geboren, aber schon lange Bürger zu Basel, der unsern Erasmus von Roterdam im vergangenen Jahre höchst glücklich und fein in zwei Bildern gemalt hat, die hernach nach England gesandt worden sind«.

---

[63]) Briefw. 68. Rogo fac ut properent in excudendis, quae misimus, praecipue ut Morica diligenter ornent.

[64]) Briefw. Nr. 58. — Der daselbst Nr. 66 erwähnte Petrus scalptor litterarum, civis Basiliensis ist entweder ein Specialist für die Erstellung von Initialen oder wohl einfach ein Letternschneider.

[65]) Stockmeyer und Reber Nr. 229. — Index bibl. Nr. 55a. Die Stelle steht pag. 100 und wurde entdeckt von A. Horawitz, der sie in der Zeitschrift f. bildende Kunst, Jahrgang VIII, 1873, S. 128 mittheilte.

Diese Stelle, welche das einzige ausdrückliche Zeugniss für Holbein's Geburtsort enthält, ist die erste und bis zum Erscheinen des Todtentanzes 1538[66]) einzige öffenliche Erwähnung Holbein's. Kein anderer zeitgenössischer Schriftsteller, am wenigsten der von Holbein's Hand verewigte Erasmus hat den Künstler auch nur der Nennung seines Namens werth geachtet. Es muss ein bestimmtes Interesse gewesen sein, welches den Rhenanus veranlasste, hierin allein eine Ausnahme zu machen.

Und noch ein anderes Zeugniss gibt es für diesen Antheil, den Rhenanus an Holbein's Arbeiten nahm.

Im Frühjahr 1543 reiste der Stadtbaumeister von Schlettstadt, Sebastian Ziegler, mit seinem Bruder nach Basel und erbat sich von Rhenanus eine Empfehlung, um zu den Sehenswürdigkeiten dieser Stadt Zutritt zu erhalten. Rhenanus gab den Reisenden das gewünschte Schreiben, das er an den Dekan Niklaus Briefer richtete. Leider ist dasselbe nicht erhalten. Dagegen wiederholte Rhenanus den Inhalt desselben in einem an Bonifazius Amerbach gerichteten Briefe, der glücklicherweise auf uns gekommen ist. Und hier lesen wir denn: »Ich habe ferner dem Briefer geschrieben, dass er unserm Architekten und seinem leiblichen Bruder in erster Linie den Saal im Zeughaus, sodann, wenn es sich thun lässt, jenen andern obern Saal im Rathhaus, der mit den Gemälden Holbein's geschmückt ist, und wo die Bürger ihre Beschlüsse fassen, endlich das Bollwerk zu St. Claren zeigen möge« [67]). — So hoch also stellt Rhenanus Holbein's Hauptwerk, dass er den Reisenden neben den beiden Bauten, die sie, als in ihr Fach einschlagend sehen wollen, vielleicht auftragsgemäss sehen sollen, in der an Monumenten und Kunstwerken so reichen Stadt, nur diese Eine Sehenswürdigkeit empfiehlt.

Oder hatte Rhenanus vielleicht noch ein anderes, persönliches Interesse an den Basler Rathhausbildern? Auch diese dem Alterthum entlehnten Bilder konnten nicht einfach vom Rathe befohlen und vom Maler ausgeführt werden. Vielleicht schon der Auftraggeber, gewiss

[66]) Nicolaus Borbonius, Nugae, ed. Lugduni 1538. Die Lobgedichte auf Holbein, und namentlich auf seinen Todtentanz (die erst in dieser Ausgabe des Büchleins auftreten) sind von R. Weigel abgedruckt worden in Rumohrs »Hans Holbein der jüngere in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen.« Leipzig 1838, S. 85—88.

[67]) Den im Amerbach'schen Nachlass aufbewahrten Brief hat schon Herr Prof. Mähly gekannt und S. 167 in einer Anmerkung die auf Holbein bezügliche Stelle citirt. Den Wortlaut derselben verdanke ich seiner gef. Mittheilung vom 19. März 1882. Der ganze Brief ist nunmehr abgedruckt Briefw. Nr. 365. Daselbst Nr, 366 u. 368 findet sich der Name des Schlettstadter Stadtbaumeisters.

aber der Künstler war auf die Beihilfe eines Gelehrten angewiesen, welcher den Diodor (Charondas) und den Aelian (Zaleukus) kannte. Vollends muss man einen Humanisten in Anspruch nehmen, wenn die von Tonjola p. 382 mitgetheilten lateinischen Inschriften im Rathssaale zum Bilde des Sapor, zu einem Bilde des Harpokrates und zu einem solchen des Anacharsis[68]), wie man wohl nicht zweifeln kann, zur urspünglichen Anlage gehörten. Sollte dieser Gelehrte, dem die Auswahl und Anordnung des classischen Schmuckes des Rathssaales übertragen ward, vielleicht derselbe sein, dessen Geschick in solchen Dingen die Illustrationen Froben's verkündeten? Bekannt ist des Rhenanus Liebhaberei, lateinische Verse und Inschriften zur Zierde öffentlicher Gebäude zu dichten[69]). Ja wir wissen, dass 1528 zu Basel unter dem Bilde des als Stadtgründers verehrten Munatius Plancus auf dem Fruchtmarkt eine lateinische Inschrift des Rhenanus angebracht wurde[70]). Es liegt nahe zu denken, dass seine Gelehrsamkeit auch schon 1521 beim Schmucke des Rathhauses in Anspruch genommen und Holbein durch ihn zu seinen grossen historischen Compositionen angeleitet worden sei.

Wie dem auch sei, Beatus Rhenanus hat Holbein die Kenntniss des Alterthums erschlossen. Und mit dieser, an der Hand von Thatsachen gewonnenen Erkenntniss wird eine der empfindlichsten Lücken im Lebensbilde Holbein's ausgefüllt.

---

[68]) Siehe Woltmann I, S. 137 f. — Der Vers, den man wohl mit Recht auf das Bild des Sapor bezieht:

Iratus recole, quod nobilis ira leonis
In sibi substratos se negat esse feram

soll angeblich auf dem Kapitol in Rom, in egressu secundae portae et in limite, beim Bild eines zornigen Löwen, der ein zu seinen Füssen liegendes Hündchen schont, gestanden haben. Er findet sich in handschriftlichen Sammlungen von Inschriften und (zwar mit einem Fehler) gedruckt bei Mazochius, Epigrammata Antiquae Vrbis. Rom 1521. Vgl. Corpus Inscriptionum Latinarum. Pars VI. Urbs Roma, Vol. V, Inscriptiones falsæ Nr. 3.

[69]) Was sich von solchen Inschriften, Epitaphien etc. erhalten hat, ist als Anhang zum Briefwechsel, S. 619—624, zusammengestellt. Das Meiste aber ist untergegangen. Denn nach dem Zeugniss Schöpflins (Alsacia illustrata II. 386) hat Rhenanus solche Inschriften an den Säulen und Mauern der Pfarrkirche, an den Thoren, an der Kanzlei, am Kaufhaus und an anderen Stellen seiner Vaterstadt angebracht, so dass diese, nach Schöpflins geistreichem Ausdruck, fast den Anblick einer römischen Kolonie darbot. Mähly hat (S. 196) auf diese Stelle aufmerksam gemacht.

[70]) Er selbst theilt sie mit. Rer. Germ. libri III, p. 139. — Vergl. Briefw. S. 376, Nr. 267 und S. 622, Nr. 15.

Die Holbeinbilder in Karlsruhe.

Von **W. Lübke.**

Als ich vor zwei Jahren die Direction der Karlsruher Galerie antrat, stellte sich bald die Nothwendigkeit heraus, den Katalog zu erneuern. Der von K. Kölitz im Jahr 1881 verfasste Katalog ging auf die Neige; ihn unverändert wieder abdrucken zu lassen, konnte ich mich nicht entschliessen. Kölitz hat zwar seine Arbeit mit Fleiss und Gewissenhaftigkeit ausgeführt, allein damals standen ihm nicht genug Erfahrungen und Anschauungen zu Gebote, um ihn in Stand zu setzen, überall den Kunstwerth der Bilder nach Gebühr zu würdigen, Copie von Original zu unterscheiden, in der Bestimmung der Meister stets das Richtige zu treffen. Es kam vor, dass er die grosse herrliche Madonna von Mabuse, Nr. 148, ein Originalwerk von hohem Rang, ganz ebenso wie die sehr schwache Imitation einer anderen Madonna desselben Meisters, Nr. 149, in einem Athem als Copien bezeichnete; dass er die schlechte Copie des Porträts von Bonifacius Amorbach, Nr. 65, als Copie nach dem älteren Holbein ansah; dass er die Mondscheinlandschaft von Arthur van der Neer, Nr. 333, als »wahrscheinlich gute Copie des 18. Jahrhunderts« prädicirte, während es unzweifelhaft eine sehr flaue ungeschickte Copie wer weiss welcher Zeit ist. Am schlimmsten aber erging es Hans Holbein d. j., von welchem die Galerie nach meiner Ueberzeugung vier Originalwerke besitzt, deren zwei bezeichnet sind, während der Katalog drei derselben dem älteren H. Holbein zueignet und das vierte als Copie anführt.

Ehe ich zu diesem meinem Hauptthema übergehe, will ich die wichtigsten Neubestimmungen mittheilen, die ich in dem eben zum Druck gegebenen Katalog vorgenommen habe. Ich beginne mit Nr. 45, einem aus zwei Altarflügeln zusammengesetzten Bilde, welches eine überreiche »Allegorie der streitenden und triumphirenden Kirche« enthält, im Katalog bezeichnet als »Schule von Ulm kurz vor 1500, dem Zeitblom verwandt«. Es ist dem Verfasser nicht klar geworden, dass hier ein echtes Werk Zeitblom's selbst vorliegt, das beste von denen, die unsere Galerie besitzt. Denn in Nr. 44 gehört zwar die Hauptfigur des mit der Monstranz am Altare stehenden Priesters zu den besten Arbeiten der reifsten Zeit des Meisters, aber die beiden ministrirenden Engel sind von geringerem Werth, entweder dem Meister weniger gelungen, oder

von Gehülfenhand ausgeführt. Die Einzelfiguren von Heiligen, Nr. 42 und 43, tragen ebenfalls, wie der Katalog richtig angibt, das echte Gepräge Zeitblom's, sind jedoch, wie ebenfalls zutreffend bemerkt wird, aus etwas früherer Epoche. Fragt man nach der Zeitstellung dieser Werke, so muss man die datirten Stuttgarter Bilder zu Rathe ziehen. Zu den frühesten dortigen gehören in der Staatsgalerie die beiden Altartafeln aus Kilchberg vom Jahr 1473, »Johannes den Täufer« und die »hl. Margaretha« darstellend. Sie tragen mehr als die meisten anderen Werke Zeitblom's noch durchaus das Gepräge der flandrischen Kunst und zwar der Schule Rogier's van der Weyden. Eckige Bewegungen, scharfe Zeichnung, besonders in den hart und etwas kleinbrüchig behandelten Gewändern, dabei tiefes leuchtendes Colorit, namentlich in dem den flandrischen Meistern eigenthümlichen feurigen Roth und dem saftig hellen Grün, das sind die Merkmale dieser Bilder. Ihnen gegenüber sind selbst die früheren unter den Karlsruher Tafeln schon etwas später zu setzen, wo der Meister die flandrischen Eindrücke mehr und mehr überwindet und seine Eigenart bestimmter herausbildet. Nun gelangt er zu jener immer noch tiefen, in der Carnation der männlichen Köpfe warm bräunlichen Farbenstimmung, die aber im Ganzen milder ist, besonders das Roth minder glühend anwendet; zu jener breiteren und weicheren Anlage der Formen, jenem grossen, nicht mehr knittrigen oder scharfbrüchigen Faltenwurf, der seinen vollendetsten Werken eigen ist. Dahin gehört der edle Altar von Hausen vom Jahr 1488 in der Alterthümersammlung zu Stuttgart, dahin vor Allem, als die Krone seines Schaffens der herrliche Altar von Eschach vom Jahr 1496 in der dortigen Galerie, in welchem er sich zu monumentaler Grossartigkeit erhebt. In den Anfang der neunziger Jahre wird man die Karlsruher Bilder Nr. 44 und 45 setzen dürfen. In letzteren ist besonders der unverkennbare Zeitblom'sche Typus der Köpfe, die tief bräunliche Carnation der bedeutsam charakterisirten Männerköpfe, die weiche Anmuth der jugendlichen und weiblichen für ihn ungemein bezeichnend.

Der Entwicklungsgang Zeitblom's, wie ich ihn hier skizzirt habe, kann dazu beitragen, die kürzlich von angesehener Stelle aufgeworfenen Bedenken gegen den Einfluss der niederländischen Meister auf die süddeutschen Schulen Frankens und Schwabens zu entkräften. In der That ist es namentlich durch Schnaase in überzeugender Weise dargethan worden, wie ein Fritz Herlen, Martin Schön, Wohlgemuth und viele andere der damaligen süddeutschen Meister, zu denen auch Zeitblom und der ältere Holbein gehören, sich in Formbehandlung, Costümen, Gruppirungen, namentlich aber im Colorit, den landschaftlichen Gründen, dem Streben nach perspectivischer Schilderung als directe Nachfolger Rogiers erweisen. Bis tief nach Oesterreich hinein geht dieser mächtige Einfluss, wie u. a. Michel Pacher und der Meister der Tafeln in der Spitalkirche zu Aussee bezeugen. Es handelt sich hier nicht um eine allgemeine Verwandtschaft realistischer Strömung, sondern um directe Aufnahme von Formen, Motiven der Darstellung, technischen Vorzügen, die nur in Flandern sich ausgebildet hatten. Auch die Zweifel, ob die socialen und wirthschaftlichen Verhältnisse den Malergesellen Studienreisen und Wanderungen in fremde

Länder in so reichem Masse gestatteten, sind durch die Thatsache, dass die deutschen Handwerksgesellen, also auch die der Malerzunft, ihre Wanderjahre in umfassender Weise auswärts verlebten, damals in den Niederlanden, später in Italien, genügend widerlegt. Wüssten wir es nicht aus manchen Aufzeichnungen, so müssten wir es aus Hunderten, ja Tausenden der damaligen deutschen Werke erkennen. Erzählt uns ja Dürer, dass sein Vater aus Ungarn nach Deutschland gekommen und »lange in Niederland bei den grossen Künstlern« gewesen sei. Bei dem gewaltigen Wandertrieb, der dem deutschen Volke von jeher im Blute steckt, ist eine solche Strömung nach den Niederlanden »zu den grossen Künstlern« durchaus nicht zu verwundern. Die deutschen Malergesellen zogen weit umher, von Stadt zu Stadt, überall Arbeit suchend und findend und mit dem Ersparten sich weiter durchschlagend, im äussersten Fall auch wohl von dem uralten Rechte des »Fechtens« Gebrauch machend. War es nicht im Anfang des 13. Jahrhunderts ähnlich, wo zahlreiche deutsche Steinmetzgesellen nach Frankreich zogen, um den neuen gothischen Styl kennen zu lernen und ihn nach Deutschland zu verpflanzen? Deutschland hat von jeher mehr als als andere Länder sich unter fremde Einflüsse gestellt, hauptsächlich desshalb, weil der Wandertrieb uns mehr als anderen Nationen gegeben ist. Dass dann doch die deutsche Art stark genug war, sich auch in dem fremdher Entlehnten und Erlernten zur Geltung zu bringen, hat wohl nichts so deutlich bewiesen, als die Entwicklung der deutschen Renaissance.

Doch zurück zur Karlsruher Galerie! Nr. 139 ist ein feines männliches Brustbild, das als »Copie nach H. Memling« bezeichnet wird. Ich wüsste nicht, wo das Original nachzuweisen wäre; aber es handelt sich überhaupt auch in diesem Falle um keine Copie, sondern um ein in hellem, überaus klarem Fleischton sorgfältig durchgeführtes Originalwerk, das der Auffassung Memling's nahe steht, aber nicht mit derselben identisch ist. Der sehr hart und hölzern gemalte Daumen der vorgestreckten Hand dürfte unliebsame Ueberarbeitung erfahren haben.

Von dem zierlichen, aber nicht bedeutenden Bildchen der Madonna in hübscher Landschaft, Nr. 140, heisst es: »In der Art des Peter Claeyssens«. Ich kenne von diesem Meister nur das Bild in der Akademie zu Brügge, welches mit starker Zuziehung antikisirend-allegorischer Elemente die »Convention von Tournay am 22. Mai 1584« darstellt. Mit diesem Werke hat unser Bild weder in der Auffassung noch in der Behandlung irgendwelche Aehnlichkeit oder Verwandtschaft. Zutreffender wird es sein, die Schule und Richtung des Gerhard David darin zu erkennen.

Unter Nr. 148, 149, 150 sind drei Bilder als Copien nach Mabuse bezeichnet. Von diesen ist Nr. 149, eine von Engeln gekrönte Madonna, in der That eine recht flaue, geringe Copie, wenn auch nicht aus dem Breviarium Grimani, wie der Katalog angibt. Die beiden anderen aber sind echte Originale. Zunächst Nr. 148, eine grosse Halbfigur (Kniestück) der Madonna, die ihr schlummerndes Kind auf den Armen hält, während zwei über ihr schwebende Engel ihr die Krone aufsetzen (ein keineswegs von Dürer »entlehntes«, sondern hier selbständig gegebenes Motiv). Dies Bild ist in allen Theilen von

hoher Vollendung, von seltener Zartheit der Empfindung und Feinheit der Ausführung in einem silbergrauen Tone, der an Quintin Matsys erinnert. Der Kopf der Madonna mit etwas geschlitzten Augen und Doppelkinn, namentlich aber das liebliche Köpfchen des an der Mutterbrust schlummernden Kindes und endlich die rechte Hand der Madonna, die sie nach dem schlafenden Liebling hinaufstreckt, das Alles ist von einer in der damaligen nordischen Kunst sehr seltenen Schönheit. In der Grösse der Formbehandlung und dem Schönheitssinn klingt uns schon ein Hauch italienischer Kunst entgegen. Dennoch wurzelt der Meister hier noch in den Anschauungen der Heimath. Das verräth sich auch in der Behandlung der Gewänder und in der coloristischen Harmonie des Ganzen. Genug, es ist ein Meisterwerk, bei welchem jeder Verdacht der Copie ausgeschlossen werden muss.

Das kleinere Bild Nr. 150, die »Verspottung Christi«, trägt die echte Bezeichnung Joannes Malbodius pingeb. und die Jahrzahl 1527. Auch hier haben wir ein Original, wie die meisterliche Modellirung des nackten Körpers schon beweist. Dass der Kopf Christi weniger gelungen ist und die Köpfe der Zuschauer ins Unschöne, Hässliche fallen, ändert daran nichts.

Wiederum mit Unrecht ist das Triptychon, Nr. 153, als Copie nach B. van Orley bezeichnet. Das Werk ist vielmehr ein treffliches Original aus der späteren Zeit des Künstlers, der hier namentlich in den lebhaft bewegten Figuren bei der Auferstehung Christi seine Studien nach Raphael und Michelangelo zur Geltung bringt. Die kühne Freiheit in den Verkürzungen, die Sicherheit in der Zeichnung und Durchbildung des Nackten, das durchaus harmonische, wenn auch stark ins Röthliche spielende Colorit lässt jeden Gedanken an Copie als unstatthaft erscheinen.

Ich habe hier die wichtigsten unter den Neubestimmungen vorgeführt, bemerke aber, dass unter den sieben Teniers d. j. mir nur die Hexenscene, Nr. 196, als Copie erscheint wegen der Stumpfheit in der Zeichnung der Figuren, besonders der Köpfe, und wegen des russigen Hintergrundes, da bei allen echten Bildern des Meisters die braune Grundirung durch die leichte Uebermalung so hindurchschimmert, dass nie ein schwerer stumpfer Schattenton Platz gewinnt. Die zweite Hexenscene, Nr. 197, die in einem anderen Exemplar in Dresden vorkommt, ist in ihrer geistreichen Behandlung (man sehe nur den herrlichen Teufelskopf) und der Feinheit des Tons dem Dresdener Bilde ebenbürtig. Auch die beiden kleinen Bildchen Nr. 198 und 199 kann ich aus denselben Gründen nur als leicht hingeworfene Originalarbeiten betrachten.

Dass der Katalog sodann dem sonnigen Bilde von Pieter de Hooch, Nr. 259, die Bemerkung anheftet: »Vielleicht nur von einem geschickten, fast gleichzeitigen Nachahmer«, ist mir schwer verständlich. An dem unschönen Kopf der Frau mit der spitzen rothen Nase wird sich doch Niemand stossen, der die alten Niederländer kennt. Wer sollte aber dies sonnige Licht, das durch die offene Thür einfällt, wer das in Sonnenglanz zitternde Stückchen Garten, das sich durch die Oeffnung zeigt, so malen? Auch das »Concert« von C. Netscher, Nr. 265, das mit der echten Bezeichnung und der Jahrzahl 1665 versehen ist, darf man nicht als Copie nach dem Bilde der Pinakothek zu München be-

zeichnen. Das Münchener Exemplar trägt ebenso den Namen und dasselbe Datum; beide sind offenbar von des Meisters eigener Hand. Welcher Copist der Welt würde auch diese Feinheit erreichen?

Auch unter den Italienern stosse ich auf einige Bedenken. Die treffliche, empfindungsvolle Madonna, Nr. 427, mit dem lieblichen an Luini erinnernden Kinde und dem leuchtend tiefen Colorit darf man nicht dem kümmerlichen Giov. Pedrini, sondern eher dem Andrea Solario oder einem ihm nahe stehenden Künstler zuschreiben. Ein unzweifelhaftes Original des Giulio Romano sodann ist Nr. 436, der »Raub der Leukippiden«, ein kleines Bild, das in der Trefflichkeit der Zeichnung, namentlich der nackten Gestalten sowie in dem harmonischen und kraftvollen bräunlichen Farbenton an die Frühzeit jenes Meisters erinnert. Später hätte er nichts so Feines mehr hervorgebracht; trotz des wunderlichen Kopfes des sich bäumenden Pferdes! Endlich ist Nr. 449, »Der Lacher mit der Strohflasche«, ein geniales Bravourstück von derbem Naturalismus, eher in die Gegend des Caravggio als in die des Annibale Caracci, wie hier, allerdings mit einem Fragezeichen, geschehen, zu verweisen.

Doch nun zu meiner Hauptaufgabe, welche sich auf die vier Holbeinbilder der Karlsruher Galerie bezieht. Was zunächst die beiden Altartafeln Nr. 66 und 67 mit den Figuren der hl. Ursula und des hl. Georg betrifft, so hat Woltmann sie (2. Aufl. I. 178 ff., II. 130 fg.) treffend charakterisirt und als unzweifelhafte Werke des jüngeren Holbein nachgewiesen. Die Ursula trägt ausserdem den vollen Namen des Meisters und das Datum 1522. Sie ist also gleichzeitig mit der Madonna von Solothurn. Der liebreizende, mehr weltliche als heilige Charakter dieser anmuthigen Gestalt erinnert sehr an die Solothurner Madonna; sogar die weichen Gesichtszüge und das volle Oval des Kopfes ist bei beiden nahe verwandt. Der Kopf einer weiblichen Heiligen zu Basel (Braun 130) stimmt ebenfalls dazu. Die Motive des in weichen Falten herabfliessenden Gewandes zeigen grosse Verwandtschaft mit dem Gewande der Madonna auf den Orgelflügeln zu Basel (Braun 23). Wohl ist die Behandlung eine flüchtige; doch darf man sie nicht eigentlich decorativ nennen, denn dazu sind die Einzelheiten, bei aller Leichtigkeit der Pinselführung, doch zu sorgfältig ausgeführt. Man vergleiche namentlich die Büste der Heiligen, die mit ihrem köstlichen modischen Putz an die Costümbilder oder auch an die hl. Elisabeth (Braun 35) erinnert. Ebenso muss man die eleganten Renaissanceornamente auf dem Brustharnisch des Heiligen z. B. mit den ähnlichen auf dem hl. Michael (Braun 37) vergleichen. Die in die Seite gestemmte Hand, ein bei Holbein beliebtes Motiv, das einer leichten eleganten Haltung zum Ausdruck dient, finden wir ähnlich bei Kaiser Heinrich auf den Baseler Orgelflügeln. Noch eines ist bezeichnend: die Zweige eines Feigenbaumes auf dem Bilde der hl. Ursula, die auf anderen Holbein'schen Werken derselben Zeit, dem Amorbach, dem Abendmahl, wiederkehren. Wollte er mit dieser Vorliebe für das fremdländische Gewächs auf italienische Studien, auf seine Neigung für den Süden hindeuten? Und nun der erlesene Geschmack in der Anordnung und Ausführung! Bei wem sonst in Deutschland könnte man ihn

finden! Wie nun nach alledem der Katalog sagen kann: »wahrscheinlich vom älteren Holbein«, ist mir unbegreiflich.

Weit schwieriger liegt die Frage bei der »Kreuzschleppung«, Nr. 64, die bei stets neuer Prüfung stets neues Kopfzerbrechen verursacht. Das Bild trägt die unverdächtige Bezeichnung H H 1515. Demnach könnte es vom älteren, aber auch vom jüngeren Holbein sein. Der letztere stand damals im achtzehnten Jahre; der erstere mag etwa fünfundfünfzig gewesen sein. Auch bei Woltmann macht sich dies Schwanken zwischen beiden Meistern geltend; im I. Bande S. 89 hatte er das Werk dem Vater zugeschrieben; im II. S. 130 kommt er davon zurück und meint es eher dem Sohne zusprechen zu sollen, weil es mit den ersten Baseler Arbeiten desselben im Einklang sei, namentlich mit den (grossen) Passionsbildern auf Leinwand im dortigen Museum. Diese Aehnlichkeit ist nun aber, wie ich hervorheben muss, keine zwingende, schon desshalb, weil jene grossen, etwas wild hingeworfenen Bilder durchaus decorativer Art sind, während wir es hier mit einem Tafelbild (wahrscheinlich einer Altarstaffel) von saubérster und sorgfältigster Ausführung zu thun haben, bei welcher der Künstler sich offenbar Mühe gegeben hat, sein Bestes zu leisten. Ich kann daher auch Woltmann nicht zustimmen, der I. S. 89 sagt, der Vortrag sei breit und keck, ohne sorgfältige Vollendung. Eine Bemerkung, die offenbar unter der Annahme gemacht ist, dass es sich um ein Werk des älteren Holbein handle, mit dessen Arbeiten von 1512 es verglichen wird.

Suchen wir uns die Sache klar zu machen. Die reiche, lebendige Composition könnte man wohl bis auf gewisse Einzelheiten, von denen später zu reden, dem Vater Holbein zuschreiben. Was beim ersten Eindruck am meisten für diesen spricht, sind die Köpfe der Hauptfiguren, des Christus, der Maria, der Magdalena. In diesen steckt der junge Holbein (so nehme ich an) durchaus noch in der Weise des 15. Jahrhunderts, in den Anschauungen seines Vaters. Gerade diese drei Köpfe finden wir in grösster Aehnlichkeit der Formen, des Schnitts und des Ausdrucks auf der »Kreuzigung« des alten Holbein im Augsburger Museum (Woltmann II. S. 63, Nr. 683). Die Uebereinstimmung ist frappant, nur dass der jüngere Meister weicher, fleischiger, malerischer arbeitet. Aehnliches gilt auch vom Johannes, der ebenfalls noch ein Schablonenkopf des 15. Jahrhunderts ist. Hier kann also der junge Künstler sich noch nicht von den Traditionen der väterlichen Werkstatt frei machen; erst später gelingt es ihm, auch in diesen Hauptgestalten seine eigene Auffassung, selbständiges Empfinden und Denken zur Geltung zu bringen.

Alle übrigen Gestalten der reichen und vortrefflich abgewogenen Composition, in der man in dichtem Gedränge gegen 30 Köpfe von grösster Mannigfaltigkeit zählt, sind direct dem Leben entnommen, individuell, bildnisshaft, mit glücklichster Beobachtung der Wirklichkeit. Vortrefflich ist namentlich der stattliche Mann in der linken Ecke, mit Glatze und Doppelkinn, der einen allerliebsten Knaben an der Hand führt, welcher auf seinem Steckenpferdchen reitet. Alle diese Köpfe könnten auch vom älteren Holbein sein; sie gehen nicht über sein geistiges Niveau hinaus, tragen sämmtlich gleichsam mehr die Signatur des 15. als des 16. Jahrhunderts. Wie tüchtig der Vater Holbein

im Bildniss war, wissen wir ja. Nun aber kommt der Hauptmann, der hoch zu Ross an der Spitze des Zuges hält und einen Blick, in welchem sich Mitgefühl spiegelt, auf den unter der Kreuzeslast zusammenbrechenden Schmerzensmann fallen lässt. Dies ist ein Kopf, der einer neuen Welt angehört; es kündigt sich überhaupt in der ganzen Figur eine Renaissancegestalt an; namentlich gilt das auch von den Ornamenten des Brustpanzers, die ganz holbeinisch sind und schon den S. Georg von 1522 ahnen lassen. Beiläufig will ich bemerken, dass Holbein erst später die eigentlich antik römische Rüstung kennen lernt und sie z. B. in den Blättern der gezeichneten Passion verwendet. Aber noch entschiedener gehört die gewaltige Landsknechtsfigur, welche mit heftigem Ruck die zusammenbrechende Gestalt Christi am Strick emporreisst und keck ausschreitend in den Vordergrund gerückt ist, zu den charaktervollsten Vertretern der neuen Zeit. Der wettergebräunte Kopf mit der scharf gebogenen Nase, dem langen dunklen Schnauzbart und dem rothen kurzen Borstenhaar (genau so auf der Zeichnung der »Kreuztragung« in Basel [Braun 57] vorkommend), das ist eine Figur, wie sie nirgends beim alten Holbein sich findet oder bei ihm zu erwarten ist. Beim jungen Holbein aber eröffnet sie die Reihe jener energischen Landsknechttypen, wie sie in den Baseler Zeichnungen oftmals vorkommen. Man vergleiche die markigen Gestalten als Wappenhalter für Glasgemälde Braun 39. 84. Auch das ist allen diesen Figuren gemeinsam, dass sie im energischen Contraposto componirt sind. So wirft auch dieser Landsknecht sich mit der linken Schulter zurück, mit der rechten weit nach vorn, während das linke Bein weitausschreitend vortritt. Man kann brutale Gewalt und ihr still ergebenes Opfer nicht ergreifender nebeneinander stellen als es hier geschehen ist. Und doch würde ein reifer Meister die Landsknechtfigur vielleicht nicht so prahlerisch vorgedrängt haben. Bei einem jungen Künstler dagegen begreift sich's leicht, dass er mit solcher Prachtfigur nicht zurückhalten wollte. Bemerkenswerth ist, dass die Figur auch coloristisch eine dominirende Rolle spielt. Das mattgelbe Koller mit den weiten Aermeln, von dem feinsten Renaissancemuster wie in gepresster Arbeit bedeckt, leuchtet heraus und findet an dem bräunlichvioletten Ton des Gewandes Christi einen wohlgestimmten Gegensatz. Das ganze Bild, reich und tief in einem warmen Farbenaccord durchgeführt, zeugt in seiner harmonischen Wirkung von grosser coloristischer Begabung, wie sie ja in der That schon vom älteren Holbein auf seinen Sohn überging. Höchst auffallend ist das Ungeschick in der Zeichnung des in starker Verkürzung fast von vorn gesehenen Pferdes, auf dem der Hauptmann in so stattlicher Haltung sitzt; sowohl der Kopf als die Beine sind wie von Holz. Auch der daneben herlaufende Hund verräth noch Mangel an Naturstudium. All diese Ungleichheiten deuten, so scheint mir, weit eher auf einen Anfänger als auf einen reifen Meister, der in seinen Schöpfungen gleichartiger, übereinstimmender sich zeigt.

Als Abschluss des Hintergrundes sieht man eine Gebirgslandschaft mit waldigen Schluchten, auf deren Höhen sich thurmreiche Bauten erheben, während zackige, scharfbeleuchtete Kuppen sich daraus emporrecken. Diese meisterlich behandelte Landschaft dürfte in der gleichzeitigen deutschen Kunst

kaum ihres Gleichen finden. Sie trägt aber in allen Zügen aufs deutlichste das Gepräge des Jura, wie er sich im Baselgebiet darstellt; wieder ein Merkmal, das auf den jüngeren Holbein hinweist. Nirgends treffen wir etwas Verwandtes beim älteren Holbein; wohl aber findet sich eine ganz ähnliche, nur noch reicher gegliederte Landschaft mit demselben zackigen Kalkgebirge, das sich so sehr von den runden Waldkuppen der Vogesen und des Schwarzwaldes unterscheidet, auf der Kreuztragung der gemalten Reihenfolge der acht Passionsscenen in Basel (Braun 136), welche Holbein's Kunst in etwas vorgeschrittenerem Stadium und unter dem Einfluss der Oberitaliener, namentlich Mantegna's zeigt. Hier wie dort ist die Anwendung eines deckenden Weiss bei den scharf vom Himmel sich abhebenden Gebirgskuppen bezeichnend.

Endlich will ich noch auf ein paar Einzelheiten hinweisen: die noch mangelhafte Linearperspective, die sich in der Darstellung des Stadtthores bekundet, aus welchem der Zug hervorschreitet: das obere Gesims des Thurmes neigt sich nicht stark genug gegen den Augenpunkt; wieder ein Beweis von einer noch nicht ausgereiften Künstlerschaft. — Sodann möchte ich noch auf den bärtigen Porträtkopf aufmerksam machen, der rechts von dem Landsknecht im Hintergrunde sichtbar wird. Ist es nicht der Vater Holbein, dem also der Sohn hier ein Denkmal gesetzt hätte? Allerdings unterscheidet Haartracht und Bart ihn etwas von der Form, die er auf dem Bilde der Paulus basilika trägt. Aber dergleichen ist ja im Lauf der Jahre wandelbar.

Fasse ich Alles zusammen, so scheint mir die Urheberschaft des jüngeren Holbein für die Karlsruher Kreuztragung festzustehen. Die vielen Ungleichheiten, das Schwanken zwischen der traditionellen Kunstweise des 15. Jahrhunderts und der Kunst einer neuen Zeit, die sich hier in einigen kühnen Zügen, besonders in dem mächtigen Wurf der Landsknechtsfigur und in der fein gestimmten Landschaft ausspricht, zeugen dafür. Könnte man alles Andere vielleicht auch dem älteren Holbein zutrauen: diese Landschaft und diese Prachtfigur fallen ausserhalb des Rahmens seiner Kunst. Ich kann mich nur dem Urtheile des Hrn. Ed. His, eines unserer ausgezeichnetsten Holbeinkenner, anschliessen, der mir schreibt: »Was mich bei jedem neuen Besuch Ihrer Galerie veranlasst, das Bild eher für eine Jugendarbeit des Sohnes zu halten, ist eine gewisse Ungleichheit in der Arbeit, welche mir eher der Ausdruck des Strebens eines jungen Künstlers scheint, in jeder Figur sein Bestes zu leisten. Bei den anerkannten Bildern des Vaters herrscht sowohl in den Vorzügen als in den Unvollkommenheiten stets eine unverkennbare Einheit. Der Maler steht in allen Theilen eines und desselben Bildes auf der gleichen Stufe seines Könnens, d. h. es macht sich darin kein Fortschritt bemerklich. In der Kreuztragung glaubt man im Gegentheil ein allmähliches Losreissen von der angelernten Art des Vaters zu erkennen. Der Typus des Christuskopfes gehört wohl noch diesem; aber sowohl der Landsknecht als mehrere Zuschauer tragen doch entschieden die Spuren eines Künstlers, der schon ganz dem 16. Jahrhundert angehört.«

Diese Ansicht habe ich oben im Einzelnen durchzuführen und zu begründen gesucht; damit scheint mir dies Thema erschöpft zu sein.

Bei dem vierten Holbein'schen Bilde, dem kleinen Medaillonporträt des

Erasmus, kann ich mich kürzer fassen. Es ist diesem Bilde ganz eigen ergangen. Woltmann hat es, wahrscheinlich auf den ersten flüchtigen Blick hin, als Copie des Baseler Exemplars bezeichnet. Nachher hat er sechs Jahre neben dem Bilde gelebt, ohne es jemals genauer zu prüfen. Dergleichen kann dem gewissenhaftesten Forscher passiren, sobald er in Voreingenommenheit an ein Kunstwerk herantritt. Dass nunmehr alle Welt den Ausspruch von der Copie nachbetete, Niemand mehr auf eine eigene Prüfung des Bildes einging, und schliesslich sogar der Katalog es als Copie bezeichnete, ist erklärlich. Als ich nun vor zwei Jahren nach Karlsruhe kam und mein Amt als Galeriedirector antrat, forderte mein verehrter Freund Jacob Burckhardt mich auf, mir unseren Erasmus genauer anzusehen, denn er halte ihn ebensogut für ein Original Holbein's wie das Baseler Bildchen. Und so ist es. Als ich das kleine Bild eingehender prüfte, als ich in Basel das mir wohlbekannte Exemplar darauf hin nochmals untersuchte und endlich die beiden Braun'schen Photographien nebeneinander hielt, konnte ich keinen Augenblick zweifeln, dass das Karlsruher Bild sich ebenbürtig neben das Baseler stelle. Sie sind beide ungefähr zu derselben Zeit entstanden, und zwar Anfangs der dreissiger Jahre, da Holbein seit 1529 mehrere Jahre wieder in Basel thätig war. Erasmus zeigt sich auf beiden in demselben Alter, als ein angehender Sechziger. Das Baseler Bild ist ein wenig mehr seitwärts gewendet, das Kinn etwas mehr vorgestreckt, der grosse festgeschlossene Mund mit noch feinern, mehr gekniffenen Lippen als in Karlsruhe. Die Charakteristik ist in beiden Bildern von derselben eindringenden Schärfe; die trockenen lederartigen Züge des grossen Gelehrten, die feinen Fältchen, welche die kleinen klugen Augen umlagern, der überlegene Ausdruck des Mundes, die ruhige Geschlossenheit des Ganzen, das Alles ist in Karlsruhe wie in Basel mit derselben Feinheit wiedergegeben. Ich mache noch besonders bei dem Karlsruher Exemplar auf die Sicherheit und Schärfe, mit welcher die einzelnen weissen Härchen, die an den Schläfen hervortreten, gezeichnet sind, auf die coloristische Stimmung des Ganzen, auf die meisterliche Behandlung und Modellirung der Flächen aufmerksam. In der That, hier kann weder von Copie, noch von Arbeit der Werkstatt, sondern nur von einem vorzüglichen Original die Rede sein. Dass übrigens auch Woltmann hie und da Menschliches passiren konnte, beweist z. B. sein Urtheil über den Erasmus der Turiner Galerie, den er ausdrücklich für echt erklärt (II. S. 15), während es eine glatte, ziemlich nichtssagende Copie ist.

Wie sehr die Verehrer des Erasmus sich um Bilder des grossen Humanisten bemühten, davon hat M. Curtze in der Zeitschrift für bildende Kunst IX. Beiblatt 337 ff. einen interessanten Beleg gegeben (vgl. Woltmann II. S. 15 fg.). Dass Erasmus selbst ebenfalls dafür sorgte, durch die Hand bedeutender Künstler verewigt zu werden, wissen wir aus seinen Bemühungen bei Dürer, aus welchen der bekannte Kupferstich hervorging. Lebte er heutzutage, so würde er wohl die Photographen stark beschäftigt haben.

Ich glaube nun nachgewiesen zu haben, dass die Karlsruher Galerie vier echte Bilder von Hans Holbein d. J. besitzt. Die Kreuztragung von 1515, die beiden Altartafeln von 1522 und den Erasmus von c. 1530.

Münchener Bauten Herzog Albrechts V. von Baiern.

Von **Max Zimmermann.**

Die ersten Topographien von München stammen aus dem 16. Jahrhundert. Um über die derzeitigen Bauten daselbst Auskunft zu erhalten, müssen jedoch diejenigen des folgenden Jahrhunderts noch herangezogen werden.

Schon in der ersten Ausgabe von Münster's »Cosmographia« im Jahre 1544 wird von München gesagt: »Dass zu vnsern zeyten kein hubscher fürsten statt im Teutschland gefunden wirt«. Georgius Braun erwähnt München in seiner »Beschreibung und Contrafactur der vornembster Stät der Welt« 1574 nur ganz kurz. 1603 machte Petrus Bertius seine Reisen und schrieb Aufzeichnungen darüber nieder ohne die Absicht sie drucken zu lassen. Dennoch veröffentlichte er sie, nachdem er dazu aus anderen Autoren noch manches zusammengetragen hatte, im Jahre 1612 und nannte das Werk »Geographischer eyn oder zusammengezogener Tabeln Fünff vnterschiedliche Bücher«. Es wurde gedruckt »zu Franckfurt durch Matth. Beckern. In Verlegung Heinrich Lorentzen« Was er über München sagt, ist kurz und scheint nicht auf Autopsie zu beruhen. 1608 erschien das Parvum Theatrum urbium von Adrianus Romanus zu Frankfurt bei den Erben von Nicolaus Bassae, dessen Vorrede bereits vom 15. Juli 1595 datirt. Dieses Buch enthält S. 167—172 eine längere Beschreibung Münchens, welche jedenfalls aus eigener Anschauung des Verfassers hervorgegangen ist. Diese Beschreibung wurde ausserordentlich oft nachgedruckt. So schon im Jahre 1609 zweimal in Köln, einmal durch Casp. Ens in seinem Buche »deliciarum Germaniae« in lateinischer Sprache und dann in deutsche. Uebersetzung von Quad von Kinkelbach in seiner »Teutscher Nation Herligkeitt«. Auch Petrus Bertius nahm in der lateinischen Ausgabe seines Buches, Amsterdam 1616, die Beschreibung von Adrianus Romanus auf, indem er einen Auszug, und zwar in anderer Ordnung der Materie gab. In der 1618 erschienenen französischen Ausgabe jedoch ging er wieder auf die erste deutsche Form zurück, indem er nur weniges nach seinem lateinischen Gewährsmann verbesserte. Eine genaue, sehr verständnissvolle Schilderung Münchens mit hauptsächlicher Berücksichtigung seiner Kunstschätze fertigte Hainhofer bei seinem längeren Aufenthalt in München 1611 an [1]). Seine Aufzeichnungen

---

[1]) Die Reisen des Augsburgers Philipp Hainhofer nach Eichstädt, München und Regensburg. Herausgegeben in der Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben und Neuburg. Achter Jahrgang. Augsburg 1881.

waren jedoch nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt. Dennoch stellte er sie Martin Zeiller zur Verfügung, und dieser druckte die Beschreibung der Oertlichkeiten in seinem »Reyssbuch durch Hoch und Nider Teutschland« wörtlich nach. Dieselbe erschien dann ohne Verständniss gekürzt als Text zu den Merian'schen Kupferstichen in der »Topographia Bavariae« 1644.

»Contrafacturen« von und aus München gehen ebenfalls bis in das 16. Jahrhundert zurück. Details, auch von früheren Bauten, geben jedoch erst Abbildungen des folgenden Jahrhunderts.

Der Holzschnitt zu dem Bericht über München in der ersten Ausgabe von Münster's Cosmographia 1544 ist nur ganz klein (h. 45 mm, br. 60 mm), stellt ein Paar willkürliche Mauern und Thürme dar und kehrt als Vignette zu den Beschreibungen von mehreren Städten wieder. Die älteste Ansicht von München, welche wenigstens auf eine nach der Natur aufgenommene Zeichnung zurückgeht, bietet ein Bild aus der Schule von Lucas Cranach in Schleissheim [2]). Reber giebt nach diesem Gemälde einen kleinen Holzschnitt in seinem »Bautechnischen Führer durch München« S. 35. Eine Aufnahme direct nach der Natur haben wir zuerst in der Miniatur von Müelich in den Motetten des Cyprian de Rore, deren Ausmalung 1559 beendigt wurde [3]). Nach dieser Abbildung existirt ein alter Holzschnitt in Originalgrösse [4]). Im Jahre 1571 erschien in Holz geschnitten eine »Warhafftige Contrafactur der Fürstlichen Stat München im Bayerland. Gedruckt zu Nürmberg, bei Hans Weigel Formschneider«. Dieselbe soll [5]) jedoch sehr wenig »warhafftig« sein. Nach diesem Holzschnitt giebt es einen verkleinerten Nachstich in Kupfer, wegen der Signatur A B F dem Ambrosius Brambilla zugeschrieben [6]). Der Kupferstich bei Georgius Braun 1574, der Holzschnitt in Münster's Cosmographie-ausgabe von 1598 und der Holzschnitt bei Adrianus Romanus 1608 gehen auf dasselbe Original zurück. Für die Kenntniss der alten Topographie Münchens sind dann ausserordentlich wichtig der Stadtplan von Tobias Volckmer 1613 und derjenige von Merian 1644. Merian hat auch Einzelansichten von München angefertigt, die in Details nicht immer ganz zuverlässig sind. Eine im Einzelnen ungenaue Ansicht der Residenz findet sich auch in Pallavicino: »I trionfi dell' Architettura« 1680. Verkleinert nachgestochen nebst andern Ansichten von München bei Anton Wilhelm Ertl: »Churbaierischer Atlas« 1687. Sehr wichtig, wenn auch nicht in allen Einzelheiten genau, sind dann die Stiche bei Wening: »Historico-Topographica Descriptio. Das ist Beschreibung dess Churfürsten- vnd Hertzogthums Ober- vnd Nidern Bayrn. Getruckt zu München bey Johann Lucas Straub. Anno MDCCI.«

---

[2]) Bayersdorfer im neuen Katalog Nr. 205. Früher in der Münchener Pinakothek befindlich und dem Lucas Cranach selbst zugeschrieben.

[3]) S. meine Inaugural-Dissertation: Hanns Müelich und Herzog Albrecht V. von Baiern. München 1885, S. 35.

[4]) Nagler: Monogrammisten Nr. 1246.

[5]) Naumann's Archiv f. d. zeichn. Künste IX. S. 193.

[6]) Ebenda.

Das hervorragendste Interesse von allen Münchener Bauten, die in der Baugeschichte Herzog Albrecht's V. eine Rolle spielen, nimmt die Neuveste in Anspruch.

Das älteste Datum, unter welchem der Name der Neuen Veste vorkommt, giebt Reber in dem Jahre 1304 [7]). Er bringt die Errichtung des so bezeichneten Gebäudes mit der in die ersten Jahre des 14. Jahrhunderts fallenden Ummauerung der äusseren Stadt, welche seit Ludwig dem Baiern entstanden war, in Zusammenhang. Ueber die Stelle, auf welcher diese Veste gestanden hat, kann man nur Vermuthungen geben. Nagler [8]) glaubt dieselbe in einem noch vorhandenen einfachen, aber geräumigen Bau an der Nordseite des Marstallplatzes gegen die Hofgartenstrasse zu erkennen. Sie soll auch identisch sein mit einer unter Kaiser Ludwig 1339 in dieser Gegend unter der Bezeichnung Burgstall erwähnten Hofstatt. Häutle schreibt in seiner Geschichte der Residenz [9]) mit innerem Widerspruche: »Wir bemerken nur so viel, dass die Neuveste allerdings auf dem Areale der ehemaligen Schwaige Burgstall erbaut wurde, dass aber der angeblich 1363 abgebrochene Burgstall urkundlich noch gar nicht erwiesen ist, dann, dass es damals in München und in dessen nächster Umgebung überhaupt mehrere Oertlichkeiten Namens Burgstall gegeben habe«.

Suchen wir nach dem Burgstall auf der Miniaturansicht Münchens von Müelich in den Motetten des Cyprian de Rore, so erblicken wir ungefähr an der betreffenden Stelle ein Gartenhaus, dessen Form der Identität mit dem von Nagler als Ueberrest der ältesten Neuveste bezeichneten Gebäude am heutigen Marstallplatze widerspricht. Der jetzt noch bestehende Bau scheint vielmehr eines von den Zeughäusern zu sein, welche auf dem Merian'schen Plan von 1644 den Platz einnehmen. Wir kommen also zu dem Resultat, dass von der ältesten Neuveste nichts mehr übrig ist.

Wenn Nagler vermuthet, dass es dieses älteste Gebäude war, in welches Herzog Albrecht IV. im Jahre 1467 als in die »Neuveste« übersiedelte, so können wir ihn darin nicht controliren. Und ebensowenig, wenn er behauptet, dass erst nach diesem Jahre der später die Neuveste genannte Bau entstanden sei. Allerdings wird in einer Urkunde vom Jahre 1466 [10]) an dieser Stelle nur ein »grosser fürstlicher paumbgartten« genannt, aber es war auch keine Ursache, das Schloss, selbst wenn es schon bestand, zu erwähnen, da der Baumgarten nur zur Bezeichnung des daran vorüberfliessenden Baches angeführt wird.

Im Jahre 1476 endlich nennt eine Urkunde mit Bestimmtheit die spätere Neuveste, und zwar giebt sie interessante Aufschlüsse über die Umwallung

---

[7]) Franz Reber: Bautechnischer Führer durch München, 1876, S. 26.

[8]) G. K. Nagler: Topographische Geschichte von München und seinen Vorstädten. Zweite Aufl. München 1863, S. 48.

[9]) Textband zu dem Werk: Die königl. Residenz in München, herausgegeben von G. F. Seidel. Leipzig, 1883, S. 4.

[10]) Westenrieder, Beiträge zur vaterländischen Geschichte, VI. S. 194.

derselben. »Iten vnser genediger Herr Albrecht als allainig regierend fürst, nachdem die Bürgermaister vndt Rat der Stadt München für in khommen mit vnderteniger Bittung, nachdem die lewff allenthalben geschwind, auch die Statt bey dem fürstlichen Schloss der newen vest, In fürstlichen Paumbgarten, mit Gräben vnd Zwingern nit versehen, als Sy anderew ennde versehen sey, dass ire fürstliche gnaden in solcher beuestigung genediglich in vergonnen ze machen — hat denenselben vergonndt, an demselben ennde, In irem Paumbgarten einen Zwinger, auch darzu ainen graben ze machen vnd ze füttern, bis für ir vorgenanntes Schloss hinvmb, gen vnnsers Herrn thor [11]) werts, doch also, das sy den turn, der doselbs bey dem newen tham vnden auf dem graben, in dew zwinger Baw stet, abprechen sollen. — Ze München am Sonntag laetare zu Mitterfasten [12]).«

Der Grund und Boden, auf welchem entweder diese ganze Neuveste oder wenigstens ein Theil derselben stand, und welchen noch heute der nordöstlichste Flügel der Residenz bedeckt, war von den Franziscanern [13]) erworben worden. In der ersten Hofzahlamtsrechnung von 1551 [14]) findet sich nämlich folgende Notiz: »den Vierten May bezalt dem Maist. Steffen Hofschneider, Als verwallter des Parfuessers Closters alhie 52 fl. Jarlichsgellts, lautt des Gardians bekhanntnus die Inen gegeben werden, albeg auf Liechtmessen, von wegen des Grundts darauf die Neuvest steet, auch etlicher Hof halber so Inen genommen worden«. Diese Ausgabe kehrt jährlich wieder, später unter dem Wortlaut: »Den Parfotten alhie 52 fl.« Dass die Franziscaner in ihren Grundbesitzrechten bei der Umwallung der Neuveste 1476 gekränkt wurden, geht aus einem Breve des Papstes Sixtus IV. vom 30. October 1482 hervor, welches Häutle ohne nähere Angabe in der Anmerkung zu Hainhofer S. 111 citirt. Dasselbe besagt: »dass Herzog Albrecht IV. pro vallando et muniendo novum castrum suum Monaci partem horti ibi contigui ad fratres minores pertinentis an sich genommen und denselben dafür talem recompensam geboten habe, quae cedat in evidentem fratrum utilitatem, worauf der Herzog von den kirchlichen Censuren wieder absolvirt wurde, in welche er deshalb verfallen sei [15])«. Möglich, dass dieses mit der jährlichen Abgabe von 52 fl. zu vereinbaren ist.

---

[11]) Vnnsers Herrn thor stand am Ende der Schwabinger Gasse, der heutigen Theatinerstrasse, etwas nördlich von der jetzigen Feldherrenhalle.

[12]) Westenrieder: Beitr. VI. S. 195 f.

[13]) Das Franziscanerkloster war 1286 von Ludwig dem Strengen gegründet worden. Seine Gebäude nahmen bis zur Säcularisation im Jahre 1803 den jetzigen Max-Joseph-Platz und die Stelle des grossen Hoftheaters ein.

[14]) Die Hofzahlamtsrechnungen werden im Kreisarchiv in München aufbewahrt. Bis zum Tode Albrechts V. fehlen die Jahrgänge 1552, 1553, 1555, 1556 und 1559.

[15]) Auf dieses Breve bezieht Häutle in der angeführten Anmerkung zu Hainhofer die Notiz »albeg auf liechtmessen von wegen des Grundts, darauf die Neuvest steet, auch etlicher hof halber, so Ine gnomen worden.« Hier giebt er richtig an, dass dieselbe der Hofzahlamtsrechnung von 1551 entstamme. In der Geschichte der Residenz, welche zwei Jahre später erschien, bringt er dieselbe Notiz mit einem

Die im Jahre 1476 mit Festungswerken versehene Neuveste ist in der Hauptsache bis 1750 bestehen geblieben. Damals vernichtete sie ein grosser Brand [16]). Freilich waren einzelne Theile im Lauf der Zeit verändert worden. Häutle berichtet von einem »archivalischen Zettel« (ohne nähere Bezeichnung), welcher »unter anderem« die Worte enthalten habe: »sed quia hoc aedificium (die Neuveste) anno 1540 de novo erectum, patet ad introitum ad apothecam aulicam in porticu exteriori«. Es soll dieses sogar eine Inschrift gewesen sein, welche noch im Jahre 1731 an der Ostseite der Residenz zu lesen war. Jedenfalls ist dieser Umbau nicht ein vollständiger gewesen; denn die Abbildungen dieses Schlosstheiles bei Müelich, Merian, Pallavicino, Ertl, Wening zeigen in der Hauptsache gothische Verhältnisse. Nur der Mittelbau des östlichen Tractes macht davon eine Ausnahme. Es ist derselbe, in welchem Herzog Albrecht V. 1559—1560 den neuen Saalbau ausführen liess. Da sich nun die Tafel mit der genannten Inschrift an der Ostseite befunden haben soll, ist es wahrscheinlich, dass schon Herzog Wilhelm IV. dieses Gebäude hat anlegen lassen, und dass sein Nachfolger es nur ausbaute. Diese Annahme wird noch durch die geringe Höhe der Kosten bei dem Saalbau von 1559 und 1560 gestützt. Dieselben betrugen 7620 fl. [17]). So viel kann die reiche Innendecoration allein gekostet haben. Ja wir erhalten sogar einen bestimmten Beweis dafür, dass das Gebäude mit dem Saalraum schon früher als 1559 bestanden haben muss, denn bereits 1554 finden wir den Altan, welcher auf dem flachen Dach desselben seiner ganzen Länge und Breite nach sich befand, als bestehend erwähnt. Am 1. Juni 1554 erhält der Hofmaler »vmb arbait die Altana in der Newen vest betreffend 6 fl. 5 β.« [18]).

Von der Neuveste, wie sie zur Zeit Albrechts V. aussah, haben wir ausser mehreren Abbildungen zunächst die kurze Beschreibung des nicht viel späteren Zeitgenossen Hainhofer. Derselbe sah 1611 schon die neue Residenz des Herzogs Maximilian und von deren Glanz geblendet betrat er »die alte newe Veste, welche vor diesem auch die newe Veste genandt vnd ehe dise ietzige newe Veste gebawet worden, die gewohnliche vnd ordinaria Fürstliche residenz ware, die vmb hero einen Wassergraben hat, innwendig ein zimblich finsteres melancholisches wesen ist«.

Neubau am jetzigen Brunnenhof in Verbindung und giebt ausserdem an, dass sie 1555 zum erstenmal erscheine. Dieser Neubau am Brunnenhof entstand erst unter dem Nachfolger Herzog Albrechts. Die Hofzahlamtsrechnung von Mar. Lichtm. (2. Febr.) 1554 bis Mar. Lichtm. 1555 sollte man füglich mit einer Zahl doch 1554 und nicht 1555 citiren. Wenn Häutle den Jahrgang von 1551 in der Geschichte der Residenz beständig als 1552 anführt, so ist das geradezu eine Verwechselung, da der Jahrgang 1551 nur bis zum 31. December des genannten Jahres reicht.

[16]) Heute steht auf der Stelle der nordöstliche Flügel der Residenz. Nur der alte Christophsthurm ist insofern erhalten geblieben, als er dort eingemauert ist.

[17]) Häutle giebt die Kosten ungenau auf 8144 fl. an.

[18]) Häutle, S. 8: »An der Altane sehen wir den Hofmaler längere Zeit beschäftigt und mit artigen Summen abgelohnt«!!

Diese Neuveste stellt die Miniaturabbildung Hanns Müelichs am Nordostende von München dar, 1559. Die Stadt ist von Nordosten gesehen. Im Vordergrunde rechts erblickt man die Isar, am Ufer derselben zahlreiche Gärten, von denen Adrianus Romanus 1595 berichtet: »Hortos suburbanos orienti Soli expositos limpidissimi rinuli ex amne deducti murmure gratissimo praeterlabentes rigant mirificeq; recreant«. Dahinter zieht sich die mit einer doppelten Ringmauer umgebene Stadt hin, überragt von den Frauenthürmen, dem Doppelthurm von Sanct Peter [19]), dem Thurm der Salvatorkirche. Links hinter der Stadt erblickt man die Kette des Hochgebirges. An der Residenz nach Unsers Herrn Thor häufen sich die Befestigungen zu massiven Thürmen mit starken Zinnen. Die Gebäude der Residenz werden im Nordosten von dem runden Christophthurm flankirt. Derselbe hat ein kegelförmiges Dach. Hinter und neben ihm gewahrt man drei hohe Giebelhäuser. Südlich schliesst sich die Hofkapelle daran. Dahinter ragt ein vierkantiger Thurm mit pyramidenförmigem Dach empor, welches oben noch einen Aufsatz trägt. Nach einigen Zwischengebäuden folgt der Saalbau. Derselbe ist einfach, im Grundriss rechteckig und hat auf dem flachen Dache den vorhin genannten Altan. Vor demselben n der Breite nach Osten und in der Länge nach Süden erstreckt sich der Hofgarten, der abermals von einer Mauer mit runden Thürmen umgeben ist, die anders als die dachlosen Thürme der Stadtmauer mit kegelförmigen Dächern gedeckt sind. Im nördlichsten Theile des Gartens gewahrt man ein unregelmässiges Sommerhaus.

Von diesem Hofgarten berichtet Hainhofer 1611: »Vber den Schlossgraben hinauss hats ainen gang inn die alte gärten, darinnen vil gueter alter baum vnd länder zur Kuchenspeiss vnd kräutelwerckh, ain langer weiter perspectivischer mit weinreben vberzogener pergula.« Dieser Hofgarten befand sich auf dem heutigen Marstallplatze. Nicht viel anders wird der Garten zur Zeit Albrechts ausgesehen haben, denn Adrianus Romanus erwähnt 1595 ausser einem später zu besprechenden Lusthause in diesem Garten nur »artificiosum fontem«. Und reicher scheint der Garten in der That nicht gewesen zu sein. Auf der Miniatur von Müelich stellt er sich als einfacher Baumgarten dar, und auf dem Plane von Volckmer vom Jahre 1613, der an dieser Stelle wegen mehrfacher Ungenauigkeiten mit grosser Vorsicht zu benutzen ist, sehen wir ausser einem kleinen Tempel und einem Springbrunnen auch keine weiteren Anlagen in demselben.

Nagler beschreibt östlich von der Neuen Veste einen ausserordentlich reich geschmückten Lustgarten, den Herzog Albrecht angelegt haben soll. Nagler's Angaben gehen fast wörtlich auf Lipowsky: Urgeschichten von München II, S. 409 ff. zurück. Schon Rée [20]) vermuthete, ohne die Quelle der Nagler'schen Beschreibung zu kennen, dass dieselbe ein Phantasiegebilde von »getrübten Reminiscenzen aus Beschreibungen des östlichen und südlichen Hofgartens« sei. Wir haben auch die missverstandene Quelle Lipowsky's aufgefunden und sind im Stande die Compilation seiner Beschreibung im Einzelnen

---

[19]) Jetzt nur mit einer Spitze.

nachzuweisen. Er schöpfte aus Martin Zeiller: Itinerarium Germaniae, Teutsches Reyssbuch, Strassburg 1632, der seinerseits wieder Hainhofer abgeschrieben hatte, was Lipowsky jedoch unbekannt war.

Lipowsky nimmt an, dass der Hofgarten schon unter Albrecht V. an der Stelle gewesen ist, auf welcher sich der jetzige Hofgarten befindet. Das geht hervor aus der Anmerkung S. 411, wo er den Hofgarten Albrechts V. mit demjenigen identificirt, in welchem später über den Arkaden die Gemäldegalerie erbaut wurde. Auch die andern Bemerkungen an derselben Stelle ergeben dieses. Natürlich musste er dann auch meinen, dass der von Zeiller ausführlich beschriebene Hofgarten an diesem Orte gewesen sei. Der Bericht Zeiller's geht jedoch auf den südlichen Hofgarten, der erst von Herzog Maximilian I. angelegt wurde [21]).

S. 409 sagt Lipowsky: »Dieser Garten war ein Viereck, in acht Theile unterabgetheilt, wovon sechs mit grünen Gesträuchen, zwei aber mit weissem Marmorgeländer, auf dem Statuen und Vasen abwechselnd standen, umgeben waren.« Zeiller sagt S. 279 bei der Beschreibung des südlichen Hofgartens: »Der Garten ist vberlengt, hat 8 theil, d'n 6 mit Hecken vmzäunet, vnd 2 mit aufgesetzten weissen Steinen« [22]).

Lipowsky S. 409: »An der einen (linken) Seite gegen die Hirschau hin führte ein mit offenen Arkaden versehener und mit verschiedenen Statuen und Büsten gezierter und bedeckter Gang, dessen Boden mit Marmorplatten gepflastert war, aus der Neuen Veste nach einem Saale.« Dieser Satz ist entstanden aus Zeiller's Angaben S. 279: »Auff der linken seiten ist ein langer offener Gang mit Marmolstein gepflastert, darinn sein etlich Bilder vnnd Taffeln mit conterfehten Fahlchē«, und dem Bericht desselben Schriftstellers S. 281 über den Hofgarten Albrechts V. östlich von der Residenz: »auff der seiten hinumb ein langer gepflästerter Gang: zu ende desselben ein schön Lusthauss«.

Lipowsky fährt nah dem oben Citirten fort: »Auf der andern (rechten) seiten aber, gegen diese Veste hin, war eine grüne Wand (Spalier) aus Bäumen und Hecken zierlich gebildet«. Dieser Satz entspricht dem bei Zeiller dicht vor und im Zusammenhang mit dem oben citirten: »Wann man auss diesem Saal herab gehet, so sein auff der rechten seiten an der Maur allerlay junge Bäumlein eingeflochten vnnd auffgezogen«.

Lipowsky fährt fort: »In der Mitte dieses Gartens war eine grosse Fontaine, auf der in kolossalischen Grössen, aus Metall gegossene, Neptun mit einem Delphin, und Venus auf einer Muschel stehend, sich erhoben. Der Delphin spie einen Strom Wasser aus, kleinere Ströme aber spien die in dieser Fontaine auf emporragenden Felsstücken gelagerten Tritonen, Delphine und Wasserthiere. Am Ende des Gartens war ein mit zugehauenem Sandstein eingefasster Fischweyher angebracht, mit Gondeln zu einer Lustschiffahrt versehen«. Diese Stelle verdankt ihren Ursprung, sowohl der Zeiller'schen Schilderung, als auch der Erinnerung an den nördlichen Hofgarten, welcher an der Stelle vor der jetzigen Max-Josephs-Kaserne einen Teich enthielt, in welchem die betreffenden Erzbilder, die vorher den südlichen Hofgarten schmückten, auf kleinen Bergen standen. Zeiller schreibt von dem südlichen Hof-

[20]) Manuscript seines Buches: Peter Candid, Sein Leben und seine Werke. Jetzt erschienen bei E. A. Seemann, Leipzig.

[21]) Ein Theil dieses südlichen Gartens ist noch erhalten im Hofe des Palais der Königin-Mutter.

garten S. 280: »zu ende des Gartens ist ein schöner grosser Fischweiher mit blaw [23]) gefütert. Und stehet Anfangs, vom Garten an zu rechnen, auff Felsen, ein grosser Metalliner Mann, jtem ein Weib, wie die Wasser Götter vnd Göttin, die halten mit einander einen grossen Delphin vmb den Leib, welcher zum maul auss hauffenweiss Wasser speyet vñ geusset [24]). Auff Neben Felsen od' Bergen, sein Satyri, die spritzen auch Wasser«.

Bei Lipowsky heisst es dann weiter: »Jenseits dieses Weyher erhob sich im Hintergrunde ein aus schroffigen Steinen mit Moos bewachsener Berg, der sich längst des Weyhers bis an ein Saalgebäude ausbreitete. In der Mitte dieses Berges war ein Höhle mit krystallenen glänzenden Stuffen und Steinen von innen geziert; worin, aus Erz gebildet, Bavaria mit einem Eichenkranze auf dem Haupte, in der Rechten einen Speer führend, in der Linken aber einen Bund Kornähren haltend, auf einem ruhenden Löwen sass. Zu ihren Füssen lagen ein Weinfass, eine Salzscheibe, ein Eber, ein Hirsch und ein Waller, dann Blumen, Früchte, Muscheln und dergl.« Die betreffende Stelle in Zeiller's Beschreibung des südlichen Hofgartens lautet (S. 280): »Gegen diesem Berg vber ist ein grosser Felsenberg, oder grotta, darauf stehet ein gross Metallin Weibsbild [25]), Lebensgrösse, die hat auff ihrem Hut ein Aichinlaub, welches das Gehültz in Bayern bedeutet: vmb den rechten Arm hengt ein Hirschhaut mit einem grossen Hirschkopff, vnd Gewicht [26]) daran, das bedeut das Gewilde in Bayrn. In der lincken Hand hats' einen Eher [27]), der bedeutet das Getraid: bey den Füssen ligt ein Weinfässlein, das bedeutet den Weinwachs in Unter Bayern: darneben ein Saltzscheiben, die bedeut das Saltz vnd Saltzpfannen: vmb den Berg her sein Fisch, Schnecken, Muschenl, die bedeuten das Wasser, und die Fisch: . . . Der Berg ist von vilē Ertz zusamengesetzt, welches die Bergwerck anzaiget: auff beeden seiten des Bergs stehen zween grosse absonderliche ehrine Löwin.«

Lipowsky erzählt von dem Berge mit der Bavaria weiter: »Auf der höchsten Spitze dieses Berges war Pegasus angebracht, unter dessen Hufschlage Wasser quoll, und den Berg hinabsprudelte.« Dieser Pegasus ist wahrscheinlich aus demjenigen entstanden, welchen man noch auf dem Stiche von Wening im südlichen Hofgarten erblickt, an derselben Stelle, wo ihn Zeiller beschreibt: »Seitenhalb des Waihers stehet ein runder Saal, das Rüdel genant, vñ daselbst d' Pegasus vō Metall.«

Lipowsky's Beschreibung sagt weiter: »Auf den übrigen Gipfeln des Berges und auch in desselben Höhlen, mit verschiedenen Pflanzen bewachsen, waren aus Blei gegossen in verschiedenen Stellungen die neun Musen mit ihren Attributen vertheilt.« Dass die Berge mit Pflanzen bewachsen waren, lässt sich wieder auf Zeiller's Angaben über den südlichen Hofgarten zurückführen: »vnd wachsen auss allen diesen Bergen vnnd Felsen allerley gute Kräutlein vnd Blumen gar schön, weil man die Saamen also hinein gesäet hat, so die Felsen hübsch zieren, sonderlich aber wachsen hübsche Erdbeer daran.« Die Nachricht von den neun aus Blei gegossenen Musen lautet sehr bestimmt, so dass man gerne glauben möchte, dass

---

[22]) Vergl. zu den Citaten aus Zeiller Hainhofer S. 74 ff.

[23]) Blei.

[24]) Später im Teiche des nördlichen Hofgartens.

[25]) Diese Erzfigur der Bavaria steht jetzt auf dem kleinen Tempel in der Mitte des nördlichen Hofgartens. Der Meister derselben ist Peter Candid.

[26]) Geweih.

[27]) Kornähren.

einmal, wenn auch nicht in dem Hofgarten Albrechts, solche Statuen bestanden haben. Da viele von den Figuren der Münchener Hofgärten später nach Schleissheim verbracht wurden, lag es nahe, dort danach zu suchen. Dr. Mayerhofer, der Verfasser der Geschichte von Schleissheim, erklärte jedoch auf eine briefliche Anfrage, dass Musenbilder aus Blei in Schleissheim nicht gewesen wären. So werden wir dieselben als Product missverstandener Ueberlieferung bezeichnen müssen, was um so wahrscheinlicher wird, da Zeiller bei der Beschreibung des Rundels mit dem Pegasus fortfährt: »Inwēdig in der Cupola, vñ an die Wände, sein von obgedachtē Petro Cãdido die 9 Musae, mit Musicalischē Instrumenten gemahlet.«

Wenn Lipowsky sagt: »Auf der Zinne des in der Nähe gelegenen Saalgebäudes stand, aus Erz gebildet, Apollo und spielte die Lyra«, so ist das eine Erfindung, welche vielleicht auf ähnliche Weise entstanden ist.

Dass Herzog Albrecht in dem Baumgarten, den er schon von seinen Vorfahren überkommen hatte — wir haben denselben bereits 1466 erwähnt gefunden —, einige Veränderungen vorgenommen hat, darf man wohl aus dem Beiwort novus zu hortus bei Adrianus Romanus schliessen [28]).

Dieser Topograph erzählt: »Novus ipsius Ducis iuxta novum castrum hortus, praeter artificiosum fontem et domum aestivam pulcherrimis picturis ac statuis ornatam, hoc singulare habet, q vix usquā alibi reperire sit, ut crepusculo appetente vespertino magnus cervorum grex, interdum centum aut plurium, sub ipsas propemodū fenestras sponte accedat.« Hainhofer lässt sich darüber folgendermassen aus: »Auf der seiten hinum ain langer gepflasterter gang, zue end desselben ain schön lusthauss mit etlich schönen gemahlten kleinen und grossen Zimmern, stattlichen thürgerichten, Marmelstainenen aussgehauenen säulen vnd bildern, perspectivisch gemahlter Saal wol zu sehen ist. Vnter anderm ist der Juppiter auf dem Adler sitzend in der höhin gemahlt, der wendet die füess zu einem, er gehe imm Saal, wo er wolle. Auf einer seitten dises lusthauses ist dass ausssehen inss feld holtz, darinn die hirschen gehen vnd hauffenweiss biss an dass hauss hinan kommen; ist auch der Schiessgraben oder Schiesshüttin daherumb. Herzog Albrecht (V.) dess regierenden jetzigen herrn [29]) Avus hochseel. gedächtnuss hat sich vil inn disem lusthauss recreirt.«

Dieses Lusthaus Albrechts V. stand ausserhalb des vorerwähnten Hofgartens an der Stelle, wo heute die Max-Josephskaserne sich befindet. Damals schloss sich daran die jetzt zum Englischen Garten umgewandelte Hirschau. Es ist lange und ohne wesentliche Veränderung bestehen geblieben. Nach Merian's Plan von 1644 war es ein zweistöckiges Gebäude mit flachem Dach. Der Rand desselben war rings herum mit grossen Steinkugeln geziert. Die näheren Details im Aeussern des Hauses anzugeben, ist nicht möglich, da das-

---

[28]) In einem Briefe des Hanns Jacob Fugger an den Herzog vom 9. März 1569 wird der Garten bei dem Lusthaus »m. gn. Frauen Garten« genannt. Stockbauer, Quellenschriften 8. Diese Benennung bezieht sich nicht etwa auf eine etwaige kleinere Gartenanlage dicht neben dem Lusthaus, sondern auf den ganzen östlichen Hofgarten, denn Fugger fährt hinter »Garten« fort »nämlich den grossen,« im Gegensatz zu dem kleinen Garten, der damals auf dem Jägerbühel angelegt wurde.

[29]) Herzog Maximilian I., später Churfürst.

selbe sich auf den Stichen von Merian und Wening offenbar aus Nachlässigkeit verschieden darstellt. So viel scheint sicher, dass sich rings herum unter dem Dache eine Blendgalerie von wenig hervortretenden Pilastern hingezogen hat, indem die einzelnen Pilaster die Steinkugeln auf dem Dache trugen [30]). Die Beschreibung, welche Wening 1701 von dem Lusthause giebt, scheint, nach den Angaben bei Romanus und Hainhofer zu schliessen, noch im Wesentlichen mit dem Aussehen desselben unter Albrecht V. übereinzustimmen. Im Jahre 1701 bestand der nördliche Hofgarten schon fast 90 Jahre — seit 1614 —. Wening kommt aus der nördlichen Arkadenreihe des letzt erwähnten Hofgartens und sagt: »Nachdem man nun die letzte Statuam dess auff drey Harpyen mit Pfeil schiessenden Herculis (in den Arkaden) besehen, besteiget man 5 steinene, 15 Schueh braite Staffel in die Höhe zu einer Wunderschönen roth Marmelsteinenen Porten, so mit weissen Marmel durch und durch aussgezogen; im Obertheil ist mittelst auff weissen Marmelstein erhebt eingehauenen Triumphen, das weise Urtheil Salamonis, so er über zwey Weiber eines strittigen Kinds halber geführet, sehr köstlich abgebildet. Der Saal selbsten ist mit roth, weiss und grauen Marmel gleich einem Spiegel glantzend belegt, die Oberdecke bestehet in 13 Theilen, vnd eben so viel künstlichen Gemählen, so die Götter der alten Heyden, vnder denen Jupiter auff einem Adler das Mittel behauptet, vorbilden, warunder rings herumb die alte Römische Kayser in Brustbildern gemahlt, vnnd ober den zehen Fenstern vil gar rare Hirschgeweyhe zu sehen. Die zwey grosse Porten in diesem Saal, deren eine den Eintritt, die andere den Abgang in den Garten hinab weiset, seynd von rothem Marmel, jede mit vier Saulen auff grossen Postamenten in die Höhe geführt, zu beeden Seyten, jedesmahl zwischen zweyen Saulen, stehen die vier Jahrszeiten in Lebens Grösse von köstlichsten weissen Marmel, deren Eygenschafften seynd in dem Fussgestell auff Marmelsteinene Platten von erhebter Arbeit gebildet. Beyde Seyten jnnenher gegen dem Thor seynd mit vnderschidlich biss 5 Zoll erhebten Figuren von derley Marmel gezieret. Es ermanglet auch bey den Obergesimbsen auss gleichem weissen Stein an Kunst vnd Zierde der Bildnussen nichts. Sonsten eröffnet in diesem Saal eine hohe Thür auss rothem Marmel zwischen den zweyē Porten vier Fürstliche Zimmer, vnd zwey Säälein mit Marmelstainenen Caminen, vnd eben solchen Pflastern, die Oberdecken seynd sammentlich von erhebter Küstler Arbeit mit vnderschidlichem Holtz mühesamb vnd Kunstreich eingelegt.«

Das Lusthaus bestand bis in den Anfang dieses Jahrhunderts. Lor. Hübner [31]) beschreibt es 1803 als eine Ruine und fügt in der schnörkelhaften Weise seiner Zeit hinzu: »Jetzt herrscht hier die stille Einsamkeit abgeschiedener Glorie, bis das ganze dem neuen Kasernenbaue einverleibt sein wird.« Schon Westenrieder [32]) nennt es 1783 einen »ehemals prächtigen Saal«. Er ist der erste welcher berichtet, dass die 13 Gemälde an der Decke des Saales von Hanns Bocksberger wären, welche Angabe bis heute noch nicht angezweifelt ist.

---

[30]) Der Volckmer'sche Plan zeigt das Lusthaus nicht, auch hierin unzuverlässig.

[31]) Beschreibung Münchens, I. S. 354.

[32]) Beschreibung von München S. 62.

Im Innern der Neuveste werden öfters die Rund- und die Langstube erwähnt. In diesen beiden Gemächern speisten bei der Hochzeit Wilhelms V. die fürstlichen Personen, doch so, dass in der Langstube die Haupttafel aufgestellt war.

Ueber den Bau der Langstube, später St. Georgssaal genannt, im Mittelbau des östlichen Flügels, giebt die Hofzahlamtsrechnung von 1560 genaue Auskunft. Dort heisst es: »So ist durch mich Zeller Zalmeister dises 60sten Jars Wilhelmen Egckl Pawmaister auf den Salpaw der Newen vest vnnd hiervor im verschinen 59sten Jar bezalte vnnd durch mich verrechnete 7320 fl. abermals Innhalt seiner Bekanntnussen bezalt worden 300 fl.« Doch schon 1558 muss der Bau begonnen haben, da derselbe in einem Briefe vom 20. Juli dieses Jahres erwähnt wird. Von dem Innern dieses Saales haben wir mehrere Abbildungen und die Beschreibungen Hainhofers und Wenings. Die Abbildungen enthalten zwei Miniaturen von Müelich in den Psalmen des Orlando di Lasso Bd. I. (1565 vollendet) S. 4 und Bd. II. (1565—1570) S. 187, ferner mehrere Stiche von Nicolaus Solis, welche die Festlichkeiten bei der Hochzeit von 1568 darstellen. »Ueber ein steinene Stiegen von 26 Stafflen«[33]) kam man in den »150 Schuech langen vnnd 90 Schuech[34]) braiten« Saal, dessen Grundriss ein Rechteck war. Beide Langseiten zusammen hatten 11 hohe mit Butzenscheiben verglaste Fenster, »deren Gestöll[35]) auss vergolten Marmel auff Tappeten Art sehr künstlich zugerichtet« war. Die Wände waren rings herum bis zu doppelter Mannshöhe mit reichen Goldtapeten bedeckt. Darüber befanden sich an den Schmalseiten grosse Wandgemälde, deren eines eine Schlacht in weiter Landschaft zum Vorwurf hatte. Ueber jedem Pfeiler der Fenster an den Langseiten befand sich eine Darstellung in herzförmiger Umrahmung, »neben alt Testamentischen Historien meisten theils die Regierungs Geschichten Kaysers Ludovici IV., Hertzogs auss Bayrn etc. künstlich entworffen«. Die übrige Wandfläche bedeckten ornamentale Verzierungen. Die Grundfarbe derselben war ein zartes Grau. Ueber den Malereien zog sich das in braunem Holz geschnitzte Gesims hin, bestehend aus verschiedenen Reihen von Zahnschnitt über einander, darüber Consolen und zwischen denselben geflügelte Engelköpfchen. In gleichen Abständen waren an dem Gesims grosse ebenfalls in Holz geschnitzte Cartouchen befestigt, welche verschiedene Wappen umschlossen. Ueber den Consolen lag die Holzdecke. In derselben waren viereckige Felder vertieft, in den dazwischen stehen gebliebenen Balken geringere Vertiefungen von verschiedener Form. In der Mitte der grösseren Felder und an den Schnittpunkten der Balken befanden sich vergoldete Rosetten. Reiches

---

[33]) Die Citate aus Wening.

[34]) Wir schreiben 90 Schuh Breite, trotzdem Wening 60 Schuh angiebt, da das Verhältniss von 150 : 60 nicht mit den Abbildungen übereinstimmt. Auch giebt Wening die Dimensionen des die ganze Länge und Breite des Saales einnehmenden Altans auf dem Dache desselben mit 150 und 90 Schuhen an, weshalb die Zahl 60 wohl nur verdruckt ist.

[35]) Die Fensternischen sind gemeint.

Schnitzwerk füllte alle Flächen aus. Der Boden des Saales war getäfelt »auss roth vnd weissen Marmel«. An demselben Ende jeder Schmalseite war je eine Thür angebracht, umgeben von reichem Renaissancerahmenwerk in Stein. Zwei Säulenpaare trugen den Architrav, zwischen den Säulen jedes Paares stand in einer Nische eine Figur, an der nördlichen Thüre »Abraham vnd Moyses«, an der südlichen »Apollo vnd Pan«. Ueber dem Architrav erhob sich ein Aufsatz, welcher an der einen Thüre ein rechteckiges, an der anderen ein halbkreisförmiges Feld umschloss, die mit Darstellungen, wie es scheint, in Relief ausgefüllt waren. Skulpirte ornamentale Verzierungen umgaben diese Mittelfelder. In der Mitte der Längswand, welche den Thüren entgegengesetzt war, erhob sich ein reicher Kamin: Zwei nackte männliche Oberleiber, welche unten in Voluten auslaufen, tragen ein mit Ornamenten reich verziertes Gebälk. Ueber demselben ein rechteckiges niedriges Mittelfeld, in Relief eine knieende geflügelte Gestalt darstellend, welche zwei ornamental behandelte Delphine hält. Zwei kleine Pilaster fassen dieses Feld ein, zwei kleine stehende Putti an den Ecken tragen den sich darüber erhebenden Aufsatz. Auf dessen Voluten sitzen, den Rücken einander zukehrend, ein nackter Jüngling und ein nackter Greis. Zwischen ihnen ist das baierische Wappen angebracht. Ueber demselben steht die Göttin der Gerechtigkeit, in der Linken hält sie die Waage vor sich hin, in der erhobenen Rechten das aufwärts gerichtete Schwert. Rechts und links zu ihren Füssen lagern zwei zu ihr aufschauende Gestalten. Der Kamin, dessen Aufbau ausserordentlich harmonisch ist, erreicht fast die Höhe des Saales. An der Schmalseite, an welcher sich das Schlachtgemälde befand, hing von der Decke ein reich vergoldeter Teppich herab, welcher sich oberwärts an derselben noch hinzog und so den Baldachin für den darunter stehenden Thron bildete, auf welchem sitzend der Herzog fremde Gesandte empfing oder feierliche Regierungshandlungen vornahm. Sonst wurde der Saal zu Festen benutzt.

Hainhofer nennt ausser der Langstube nur noch »einen kleineren Saal, auch mit hültzenen vergülten gedüll«[36]) und fügt in Bezug auf beide hinzu: »vnd kan man auss den Zimmern inn der Höhe durch haimliche löcher inn die Sääl hinundersehen«.

Wening giebt eine genauere Beschreibung der Vor-Maximilianischen Neuveste, und wir citiren daraus, was zu seiner Zeit von Albrecht V. her noch unverändert gewesen zu sein scheint. Aus der einen Pforte des Georgsaales »betritt man ein Vorfletz[37]), so eine Decke von künstlichem Täfelwerck zeiget vnd auss dem man rechter Hand fünff, vnnd lincker Hand zwei Zimmer vor sich hat. Ueber ein Stiegen alsdann von 24 Stafflen erraicht man abermahl ein dem herundern gleiches Fletz; darinn an der Wand in schönem Marmel der Durchleuchtigiste Erbauer dieser neuen Veste, Hertzog Wilhelmus IV. sambt seiner Frauen Gemahlin nach Lebens Grösse stehet; hiernechst folgt die Ritterstuben, in die Rundung geführt, vnnd mit acht Fenstern hell erleuchtet, die

[36]) Dielung, Täfelung.

[37]) Vorplatz.

Ante-Cammer (warauss ein Thür lincker Hand in ein Wart-Zimmer, vnd dann ein Erckerlein den Weeg in ein Guarda Robba Cammer weiset) hat ein berühmbte Decke von Fladerholtz; mit dergleichen Täffelwerck pranget auch das Audientz- und Schlaffzimmer, das daran stehende Retirad-Zimmer hat ein kleine geheimbe Stiegen in den obern Gaden [38]); vnnd in dem dabey gelegnen kleinen Cabinet ersihet man einen feinen Camin, vnnd künstlich in die Wand eingelegten Kasten. Im übrigen hat es mit der Gelegenheit dess obern Gadens allerdings, wie herunden, die Beschaffenheit, ausser dass man aus selbigem dritten Vorfletz ein grosse, durchgehends mit Kupfer belegte, vnd von künstlicher Schlosser-Arbeit eingefangene Altona besteigen kan, welche in der Länge 150 in der Braite 90 Schuech haltet«.

Der zweite Aufgang vom Hofe »fangt an mit einem offnen schön gewölbt vnnd gemahlnen Bogen, folgends besteiget man ein stainene Stieg von 32 Stafflen, hierauff neun schöne Zimmer gezählt werden, die man zu vnderschidlichem Gebrauch vorbehaltet. So dann ersihet man die St. Georgen, oder die ältere Hof-Capell, so mit einem absonderlichen Thurn vnnd schönen Geläut versehen, der gantze Altar ist auss feinem Marmel, vnd darinn die Bildnuss des H. Martyrers Georgij auss einem Stuck; das Pflaster bestehet auss roth vnd weissen Marmel, vnd ist auch dise Kirch auff der Evangelij Seyten mit bequemen zweyfachen Oratorien, vnd einer absonderlichen Sacristey wol bestellt.«

Eine Aussenansicht dieser Capelle giebt die Miniaturabbildung Münchens in den Motetten des Cyprian de Rore. Sie stellt sich als ein besonderes Gebäude zwischen dem Christophsthurm und dem Saalbau dar. Nach aussen war sie ein einfaches Haus mit einem Satteldach, dessen einer Giebel nach Osten schaute; in der freistehenden Ostfront befand sich auch ein grosses gothisches Fenster, während die entgegengesetzte Seite sich an ein Gebäude anlehnte. Dahinter ragte der viereckige massive Thurm empor.

Die beiden Innenansichten der Capelle finden sich in den Miniaturen zu den Psalmen des Orlando di Lasso, im zweiten Bande S. 185 und 186. Die eine von Westen, die andere von Osten aufgenommen. Die auf beiden Abbildungen gleichzeitig sichtbaren Theile der Capelle stimmen nicht ganz genau mit einander überein. Dennoch können wir nicht annehmen, dass die eine Seite zur Katharinen-Capelle und nur die andere zur Georgs-Capelle gehörte, da die allgemeine Verwandtschaft der Theile zu gross ist, und die Abweichungen im Einzelnen auf Rechnung der künstlerischen Freiheit zu setzen sind. Auch auf den beiden Ansichten von der Langstube ist Müelich in Details ungenau. Es kam ihm eben nicht darauf an die Wirklichkeit zu copiren, sondern ein schönes Bild zu geben.

Von Westen, aus dem an die Capelle stossenden Residenzgebäude kommend, trat man in einen kleinen Vorraum, aus welchem ein Durchgang in der Mauer in den ersten Theil der Capelle führte. Dieser war im Grundriss etwa quadratisch und mit einer flachen Holzdecke versehen. Die östliche Wand wurde durch eine grosse Oeffnung, die oben mit einem ganz flachen Bogen abschloss,

[38]) Stockwerk.

fast vollständig aufgezehrt, so dass nur die Ränder stehen blieben. Durch diese Oeffnung trat man in den östlichen Hauptraum, der im Grundriss ebenfalls etwa quadratisch, aber von einer viel bedeutenderen Höhe als der erste Theil der Capelle war. Und zwar so, dass der Fussboden des über dem Eingang angebrachten Balkons mit der Decke des ersten Theiles in derselben Höhe lag. Dieser Haupttheil war mit einem Kreuzgewölbe überspannt, in der Ostseite befand sich das hohe gothische Fenster mit Glasmalereien. Dieser Hauptraum wurde durch ein Eisengitter noch einmal in eine grössere östliche und eine kleinere westliche Abtheilung getrennt. An der Ostwand befanden sich drei Altäre, unter dem Fenster in einer Nische ein kleinerer, zu beiden Seiten zwei grössere, alle mit Renaissancerahmenwerk. Hinter jedem der beiden grösseren Altäre war ein innen grüner und aussen rother Vorhang aufgespannt, welcher sich, nach oben zeltartig zusammengenommen, an der Wand emporzog. Die Wand selbst war mit Renaissanceornamenten grau auf goldigem Grunde bemalt. An der westlichen Seite über dem Durchgang nach dem westlicheren Theile der Capelle befand sich, wie schon erwähnt, ein Balkon für die Damen des Hofes in Hufeisenform, noch ein Stück an der nördlichen und südlichen Wand vorspringend. In der Westwand über dem Balkon war eine grosse halbkreisförmige Nische, in der Nord- und Südwand Eingänge. Alle drei Wände oberhalb des Balkons bedeckten Wandgemälde. An der Westseite ein jüngstes Gericht, links auf demselben die Auferstehenden und die Seligen, rechts der Höllenrachen. An der Südwand befand sich noch ein Altar ganz nach der Ostecke zu. Sonst zogen sich Betstühle an den Wänden beider Capellentheile hin. An der Wand, in dem Haupttheil, von Westen aus gerechnet vor den Gitterschranken, stand eine Orgel (?). Von der Decke desselben Theiles hing ein Holzschnitzwerk herab: Die heilige Jungfrau mit dem Kinde in einer Mandorla von Wolken. Zwei Engel hielten über ihrem Haupte eine Krone. Unterhalb des Schnitzwerkes die Arme eines Kronleuchters. An der Wand, welche die beiden Capellentheile trennte, befand sich im westlichen Theile links oben in der Ecke ein aus Holz geschnitzter Christus am Kreuz mit Maria und Johannes.

Aus Wening entnehmen wir für die Kenntniss der alten Neuveste noch folgendes. Nachdem man aus der Georgscapelle tretend »die zweyte Stiegen mit 21 Stafflen überstigen, findet man grad vor sich die Ritterstuben, auss welcher man durch eine Thür rechter Hand in die Ante-Cammer vnd in das mit einem zierlichen Camin versehene Audientz-, so dann in das Schlaffzimmer gelangt, welche Zimmer alle mit künstlichen, doch jedesmahl an der Form vnderschidenen Decken von Künstler-Arbeit, vnd was das angenembste ist, mit dem lustigisten Ausssehen prangen, als nemlich gegen der Isar vnd Hirschanger, ja biss auff Freysing. Und gleich an solchen Zimmern ist auch die überauss schöne St. Catharina Capell gelegen, deren Namen jhr von dem Act der Kirchweyhe (so am Fest diser H. Jungfrauen begangen worden) gebliben ist, wiewol sie sonst denen H.H. Apostlen Petro vnd Paulo dedicirt, vnd in dem Altar-Blat die Creutzigung Christi enthalten ist. Sie hat vier kleine Porten, die sambt dem Bettgestühl ein schöne reich vergoldetete Schreiner-Arbeit (später?)

zu betrachten geben, ist mit roth vnd weissen Marmel belegt, vnnd so wol an deren gewölbten Decke, als obenher an denen vier Wändten, durch einen künstlichen Pensel gar anmüthig gezieret, hat eine sonderbare Sacristey. Im Zuruckweg ausserhalb der Ritterstuben zeigt sich eine grosse Taffelstuben, vnd an dises stosset ein Rundzimmer, dessen Deke widerumb auss feiner Küstler-Arbeit bestehet, vnd der Camin auss Marmel. Der obere Gaden auff diser Seyten der neuen Veste (darzu man noch über ein stainene Stieg von 25 Stafflen kommet) begreifft endlich noch in sich sechs andere Gemach«.

Im Jahre 1563 begann der Herzog einen Bau, welcher durch seine edle Einfachheit ein würdiges Denkmal für alle Zeiten ist. Er errichtete einen neuen Marstall neben der alten Veste Kaiser Ludwigs nach der Seite seiner eigenen Residenz zu. Dort steht das Gebäude im Aeussern freilich verändert noch heute als königliche Münze. Erst im Jahre 1567 war es fertig, und die Gesammtbaukosten betrugen etwa 60,000 fl. [39]). Der Erbauer des Marstalls ist jedenfalls der fürstliche Baumeister Wilhelm Egckl. Auch der Bildhauer Hanns Aeslinger scheint dabei beschäftigt gewesen zu sein, denn im Jahre 1563 erhält er 11 fl. »als Zerung gen Aychstet«, und im folgenden Jahre wird unter seinem Namen für die fürstlichen Hofgebäude um 433 fl. »weyss Aichstetter Tuff Stain« in Rechnung gebracht [40]).

Was noch heute das Auge jedes Besuchers vornehmlich erfreut, ist der schöne Hof des Gebäudes. Der Grundriss desselben bildet ein Rechteck, dessen eine Seite jedoch ein wenig schräge steht. In drei Stockwerken übereinander ziehen sich Arkaden herum, sich an den Längsseiten in neun und an den Querseiten in drei Bogen öffnend. Die Säulen des untersten Stockwerks setzen mit einer einfachen runden Basis vom Erdboden ab, streben kräftig eine kurze Strecke empor und tragen dann auf einem jonisirenden, ebenfalls sehr kräftigen Capitäl die derben Rusticaquadern der Arkadenbögen. Dicht über denselben zieht sich die massive Balustrade des mittelsten Stockwerkes hin. Darunter noch setzen sich die Säulen in einer breiten, aus zwei übereinander liegenden Voluten bestehenden Console kräftig fort. Darauf stützt sich der wenig aus der festen Balustrade hervorspringende Pilaster, dessen Fläche ebenso hoch wie breit ist, dann folgt eine Basis aus zwei festen Ringen, ein kurzes Stück Säulenschaft und ein gedrungenes korinthisirendes Capitäl, auf dem die mit Längsrippen versehenen Arkadenbögen des zweiten Stockwerkes entspringen. In den Zwickeln über der Säule eine leichte Console in Form eines Akanthusblattes, darüber freistehende Pilaster in der sich quer hinziehenden durchbrochenen Galerie, deren einzelne Stacketen über Eck gestellte vierkantige kleine Pfeiler sind. Die Säulen senkrecht über den unteren erheben sich auf einem kleinen Abacus, ein Ring dient als Basis und mit bedeutender Entasis streben

---

[39]) Genau lassen sich dieselben nicht berechnen, da die Ausgaben für den Bau des Marstalles mit denjenigen für andere Hofgebäude in Pauschalsummen angegeben sind. Doch lassen sie sich nach Abzug der Summen, welche in den andern Jahren für die Unterhaltung der Hofgebäude bezahlt werden, ungefähr bestimmen.

[40]) S. Hofzahlamtsrechnung.

sie schlank und sich stark verjüngend empor. Einfache Capitäle tragen die Oberwand, die sich in glatten Bögen öffnet. Ueber denselben in der Wand gesimsartige wenig profilirte Streifen. Die Dächer der vier Seiten steigen, zusammen einen Trichter bildend, schräge nach aussen an.

Das Ganze macht einen ausserordentlich harmonischen Eindruck: Die kräftigen Säulen des untersten Stockes, die gedrungenen des mittelsten und die schlanken der obersten Reihe; unten jonische, in der Mitte korinthische, oben glatte Capitäle; die Arkadenbögen unten in massiver Rustica, in der Mitte glatt gerippt, oben ganz glatt; die feste Balustrade des mittelsten Stockes, die durchbrochene des obersten, und das schwache Gesims unter dem Dache.

Die Säulen des untersten und des mittelsten Stockwerkes sind aus weissem Marmor mit rothem Stuck beworfen, die des obersten aus rothem Marmor. Die Farbe der Wand ist graugrün.

Wir erwähnten schon, dass die eine Schmalseite etwas schräge stände. Das ist jedoch nicht die einzige Unregelmässigkeit, denn fast jede Arkade hat eine andere Spannweite. Und trotzdem die Differenzen nicht geringe sind, wird der harmonische Eindruck dadurch nicht gestört, sondern im Gegentheil der Hof erhält durch diese Mannigfaltigkeit, deren sich das flüchtige Auge kaum bewusst wird, jenes künstlerische Leben, welches ihn so anziehend erscheinen lässt. Und wenn man in dem Hof einerseits durch die Arkadengänge an italienische Bauten erinnert wird, kann man sich andererseits nicht enthalten, der ruhigen Kraft der romantischen Epoche im Hinblick auf mittelalterliche Turnierhöfe zu gedenken. Deshalb verstand Hainhofer, der den Hof 50 Jahre nach seiner Erbauung sah, damals als die italienische Renaissance mit ihrer Weiträumigkeit Deutschland ganz in Besitz genommen hatte, schon nicht mehr seine einfache Schönheit, indem er sagte: »Ist aine zimblich finstere stallung.«

Die Arkadengänge sind mit Kreuzgewölben eingedeckt, mehrere Thüren führen an den vier Seiten in das Innere des Gebäudes. Dieses legt sich im Rechteck um den Hof. Der westliche Schmaltheil enthält das Treppenhaus. In dem Erdgeschoss der drei anderen Theile ziehen sich in gleichen Abständen von den Wänden und unter sich zwei Säulenreihen hin und tragen die Kreuzgewölbe der Decke. Die etwa 3 m hohen, schlanken Säulen von rothem Tegernseer Marmor steigen mit starker Entasis von achteckigen hohen Basen aus einem schwachen Ringe auf, oben legen sich einfache Reifen um den sehr verjüngten Schaft und bilden das Capitäl, auf welchem das Gewölbe in gleichseitigen Spitzbögen über einem Abacus aufsetzt. Die Gewölbetheile desselben Feldes stossen in glatten Kanten aneinander, auch diejenigen verschiedener Felder berühren sich ohne Zwischengurte. Das alles macht den Eindruck ruhiger Kraft[41]). Die Räume der Obergeschosse haben einfache horizontale Decken.

Durch Hainhofer erfahren wir, dass unten die Ställe für die Pferde sich befanden, aber derselbe giebt auch an: »Ob der stallung ist die kunst Cammer«,

---

[41]) Jetzt sind im Erdgeschoss Zwischenwände gezogen und die Säulen zum Theil eingemauert.

wodurch die Frage nach dem Aufstellungsort dieser Sammlung gelöst wird. Dort befand sie sich noch im Jahre 1687, als Ertl in seinem Churb. Atlas von ihr S. 252 ff. berichtete. Die Arbeiten an der innern Ausschmückung dieser Räume begannen 1571 und wurden erst in dem Vorjahre vom Tode des Herzogs 1578 beendet[42]).

Von der Neuveste nach dem alten Hof führte ein bedeckter Gang; denn Hanns Wagner berichtet in seiner Beschreibung der Hochzeit von 1568 f. 20, dass Seine Fürstl. Gnaden am Abend des 18. Febr. von der Neuveste »widerumb herauss gen Alten Hoff vber den gang in jre Zimmer gangen«. Noch directer sagt es Trojano S. 4. Am Abend des 15. Febr. begaben sich die Fürstlichkeiten »in den neuen herzoglichen Palast, der ungefähr zwei Schuss weit von dem alten Hof entfernt durch einen schönen gebauten Gang mit demselben verbunden ist«. Dieser Gang bestand noch zu Wenings Zeiten, er giebt an (I. a. S. 11): »man spatzieret durch ein ablanges hüpsches Vestibulum (am Südende des Ostflügels der Albertinischen Veste) vnd trifft . . . einen Absatz an, von welchem auss sich lincker Hand ein bedeckter Gang öffnet, darauss man vnvermerckt zur Churfürstl. Kunst-Cammer oder Guarda Robba, in das Franciscaner Closter vnd nacher Altenhof gehen kan.«

Seit dem Jahre 1569 findet sich in den Hofzahlamtsrechnungen jährlich die Notiz: »Den Parfotten allhie Nachdeme Innen ains thails an Irem gartten Zue dem Newen Paw für die Liberej vnnd Antiquiteten genommen Worden Zue ainer erghezlichait Järlich auf Michaeli 100 fl.« Vergebens aber suchen wir in den Hofzahlamtsrechnungen unter Albrechts Regierung nach einer Angabe über die Gesammtkosten des Baus. Dennoch lässt es sich nicht anzweifeln, dass schon Albrecht V. das Antiquarium wirklich errichtet habe, denn Häutle citirt eine Stelle aus einem Briefe dieses Fürsten vom 29. Sept. 1569, in welchem es heisst: »Darauf wir vor vnserer Newen vesst zue vnserer Bibliotec vnnd Antiquitatibus eine newe behausung erpawet.« Und ferner liest man in der Hofzahlamtsrechnung von 1571: »Vmb Eisen so man in das fürstliche Wagenhaus genommen, die Zeit man auf dem Jäger Pichel gebawt hat 118 fl.« Das Eisen, welches im fürstlichen Wagenhaus aufbewahrt wurde, ist wahrscheinlich für den Bau des Antiquariums verwendet worden, denn der Platz, auf welchem dasselbe heute noch steht, hiess Jägerbühel[43]). Vielleicht bezieht sich auf den Bau des Antiquariums resp. auf Herbeischaffung von Steinen dazu die Notiz in der Hofzahlamtsrechnung von 1575. »Item verrechnet Albrecht Scheichenstuel Salzmair zw Reichenhall, was er vom 23 Juni an bis ultimo Decembris 75 den verordneten Bildhauern wöchentlich verlohnt, auch den Knappen Zu fage Zebreichen vnd dann furlon bezalt 216 fl.« 1576 werden etliche Steinfuhren von Reichenhall mit 5 fl. und von Wasserburg mit 49 fl. bezahlt. Auch das in der folgenden Notiz genannte Gewölbe

[42]) Ueber den Abschluss der Arbeiten handelt ein Schreiben vom 4. Sept. 1578, welches Stockbauer, Quellenschriften für Kunstgeschichte VIII, S. 12 in der Anmerkung mittheilt. Vergl. auch den Brief vom 13. Mai 1579 an derselben Stelle.

[43]) Daselbst wurden auch oft Turniere abgehalten.

kann wohl nichts anderes als das Antiquarium sein. 1577 »Hannsen Thonawer Malern guetgethon, so Ime vnnser g. f. vnnd herr etc. gegen seiner verrichten Arbait aus g. nachgelassen, doch das er dagegen das gewelb in der Newen Vest gar aufmachen vnnd verferttigen solle. 608 fl. 42. 6.« Mit den Worten »das gewelb gar aufmachen vnnd verferttigen« scheint die bauliche Construction des Gewölbes gemeint zu sein. Allerdings wird die malerische Ausschmückung des Antiquariums dem Hanns Tonauer zugeschrieben, aber erst unter Herzog Wilhelm V. soll dieselbe stattgefunden haben [44]. Herzog Wilhelm wurde auch später sehlechtweg als der Erbauer bezeichnet; denn Hainhofer sagt S. 71 »vmb so vil hat es hertzog Maximilian tieffer graben lassen, weder es hertzog Wilhelm gebaut hatte, damit es desto höher vnd herrlicher aussehe, vnd hat doch auf beeden seiten auch einen erhöhten Marmelstainenen gang herumb [45].« Der Grundriss des Gebäudes ist ein lang gestrecktes Rechteck. »Inn der lengen durchab auf beeden seiten hat es 34 fenster.« [46] Dieselben schneiden mit Stichkappen in das Tonnengewölbe ein [47].

Ueber dem Antiquarium erhebt sich noch ein Stockwerk, welches für die Bibliothek errichtet war. 1595 befand sie sich dort, denn Adrianus Romanus sagt: »Bibliotheca . . . theatro peramplo et amoeno distincta; Infra vero theatrum hoc statuarium est antiquissimorum monumentorum atq; imaginum, quae Romae et aliunde magno aere congestae sunt.« Doch nicht lange blieb der Bücherschatz der Herzöge dort, denn bereits 1611 beschreibt ihn Hainhofer in einem Gebäude, in dessen unterem Stock »etliche Zahlämpter« seien, und welches »Nicht weit von der newen Veste« und zwar an einer Stelle sich befindet, dass er fortfahren kann: »Neben der Bibliotheca ist die stallung.« Die Bibliothek befand sich nämlich damals in einem Gebäude des alten Hofes.

---

[44]) Nagler, Monogr. III, 805 giebt an, dass der Künstler 1585 und 1588 bairische Städte aufnahm. Diese Städteansichten finden wir an der Decke des Antiquariums.

[45]) Ueber die Vorbereitungen zum Bau erfahren wir Folgendes aus einem Briefe des Hanns Jacob Fugger an den Herzog vom 9. März 1569 (Quellenschr. 8, S. 48 ff.): »Des Gebäudes wegen könnte E. G. keinen endlichen Bericht geben, weil Sie dessen noch nicht entschlossen aus Mangel der Abriss, deren Sie noch von mehr als einen Ort gewärtig, so Sie gedacht mit mir auch zu beratschlagen und also dieselbe Sache zu meiner Ankunft aufschieben.« Ferner: »Sonst ist er (Jacopo Strada) auch der Meinung E. F. G. sollten die Dillen (Decken) in der Librei (Bibliothek) mit Gemälden machen lassen wie das Sommerhaus in m. gn. Frauen Garten, nämlich den grossen, und stände darin wohl die Historie Psyche die sei im Palast del T zu Mantua von Julio Romano gemacht, in einem Saal darauf es regne und immer ein paar Jahren werde eingehen und dasselbe künstliche Gemälde, dergleichen in Italien nicht sei, also scheinlich zu Grunde gehen, das könnte man auf Tuch von Oelfarben dass es ein ewig Ding wäre und möchte solches auch gemacht werden, weil man den Zeug herzu brächte.«

[46]) Hainhofer.

[47]) Eine poetische Lobpreisung des Antiquariums und seiner Kunstschätze finden wir in dem langen Gedicht »Threnos super obitu Alberti Princ. Bavariae autore Philippo Menzelio Ingolstadii« 1579, S. 10.

Von dem Innern derselben sagt Hainhofer: »Dise stantia ist rund von holtz gewölbt, als wie das Palatium Patavinum«[48]).

Der dem Antiquarium entsprechende Bau auf der anderen Seite des jetzigen Brunnenhofes ist wohl nicht, wie Häutle angiebt, ohne irgend einen Beweis beizubringen, unter Albrecht V. errichtet worden, sondern erst unter seinem Nachfolger; denn Adrianus Romanus sagt 1595 »Inter aedificia nova, quibus urbs indies magis ac magis illustratus[49]), praecipuum est templum D. Michaeli Archangelo dicatum.« Dann fährt er gleich darauf fort: »Aliud aedificium novum, ut novo castro maiorem splendorem commoditatemque adferat, iuxta interiorem hortum . . . constructum.« Also »inter aedificia nova« zählt Adrianus Romanus 1595 das Haus an der nordöstlichen Seite des jetzigen Brunnenhofes auf, in einer Reihe mit der Michaelskirche, welche von Wilhelm V. damals soeben erbaut und vollendet worden war. Häutle giebt ausserdem den Grundriss dieses Gebäudes in seinem anfänglichen Zustande falsch. Derselbe bildete ein langgestrecktes einfaches Rechteck, dessen Längsseite sich an dem Brunnenhofe hinzog. Der Flügel, welcher sich von der Mitte der nordöstlichen Front nach derselben Himmelsgegend abzweigt, wurde erst viel später erbaut. Der Merian'sche Plan zeigt davon noch nichts, ebensowenig die Abbildung bei Pallavicino, wohl aber sehen wir diesen Flügel auf Abbildungen bei Wening. Derselbe ist also, wenn wir dem sehr unsicheren Stecher bei Pallavicino trauen wollen, erst nach 1680, frühestens aber, wenn wir auf Merian zurückgehen, der hierin jedenfalls zuverlässig ist, nach 1644 entstanden.

Vor dem Antiquarium auf dem jetzigen Brunnenhofe legte Herzog Albrecht einen »kleinen Garten« an. 1578 und 1579 wird derselbe mit ausdrücklicher Unterscheidung von dem »grossen Garten« östlich von der Residenz in den Hofzahlamtsrechnungen genannt. Adrianus Romanus nennt ihn »hortus, quem variae variarum elegantiarum deliciae exornant«. In der Mitte dieses Gartens wurde in den Jahren 1575 und 1576 der Brunnen errichtet, welcher noch heute, durch spätere Zuthaten freilich bereichert, dort steht. Ueber die Herstellung desselben finden sich in den Hofzahlamtsrechnungen folgende Notizen: 1575 »Der Nachbarschaft In der graggnaw wegen ainer Pronn anlag bezalt 2 fl. 55 kr. Wolffen Stöger giessern Zw AugsPurg Per Macherlon an dem Neuen Pronnwerch Im gartten vnnd dan für etlich SPrizen aufzuPuzen bezalt 47 fl. 36 kr. Hannsen Reisinge Güessern Zw AugsPurg Per 10 gross Tegl Zum giessen vnnd ainen feilhawer bezalt 6 fl. 39 kr.«; 1576 »Hannsen Reisinger Giessern Zu AugsPurg Per vncosten als der Zum Pronnwerk Im Newen Garten alheer gefordert worden 16 fl. 30 kr. Mer Ime Reisinger Per ein gleichmessige Zetl 18 fl. Hannsen Reisinger Giessern von AugsPurg so Zu dem Newen Pronnwerck alheer erfordert worden Per vnkosten 13 fl. 30 kr.«

---

[48]) In höchstem Schwulst besingt Augustinus Maierius (!) die Bauten Albrechts in einigen Versen seiner Libri tres de laudibus Alberti V. 1582 f. 22. Die plastischen Landschaften in der Kunstkammer haben ihm vor allen Kunstwerken den grössten Eindruck gemacht!

[49]) Zu beachten das Präsens.

Also Wolf Steger [50]) und Hanns Reisinger beide von Augsburg wurden mit dem Guss der Broncestatuen für den Brunnen beauftragt. Derselbe wurde nach den Rechnungen in München ausgeführt und nahm zwei Jahre Zeit in Anspruch. Wer aber die Modelle für die Figuren geliefert hat, darüber findet sich keine Nachricht. Zwei treffliche Meister, von denen namentlich der Bildner der Hauptfigur ein ausgezeichneter Künstler war, müssen die fünf Erzbilder, welche aus jener Zeit stammend sich noch heute auf dem Brunnen befinden, geschaffen haben. Es sind dieses von dem einen die Statue des Otto von Wittelsbach, welche sich in der Mitte, schon damals wie heute, auf einem hohen Sockel erhob, und von dem anderen weniger tüchtigen Meister die Gottheiten der vier baierischen Flüsse, hingelagert auf den Brunnenrand.

Der Stellung des Herzogs ist für eine Figur, hoch auf einem Postamente, ein ausserordentlich glücklicher Gedanke zu Grunde gelegt. Der Fürst ist als Feldherr aufgefasst, wie er von der Anhöhe in die Ebene hinabspäht, um die dort vor sich gehende Schlacht zu leiten. Er steht über lebensgross fest auf dem rechten Fusse, der linke ist vorgesetzt und ruht leicht auf dem Boden. Mit der Rechten stützt er den Commandostab wie in Gedanken gegen die Hüfte. Die nach vorne ausgestreckte Linke ruht auf dem vorgeneigten Griff des Schwertes, dessen Spitze sich neben den linken Fuss in den Boden stemmt. Das bärtige, noch jugendliche Haupt ist nach links vorgebeugt, dem aufmerksam hinabspähenden Blicke folgend. Ein starker Eisenpanzer mit weitem Hüfttheile bekleidet den Oberkörper, darunter das Panzerhemd. Beine und Arme sind mit Schienen bedeckt, die Füsse und Hände ebenfalls mit Eisen bewehrt. Von den Schultern fällt ein langer Mantel herab. Das Haupt schützt ein starker Helm mit aufgeschlagenem Visir. Indem wir sehen, wie der Fürst so machtvoll und ernst dasteht, was durch das Aufstützen des Commandostabes noch gehoben wird, wie der Mantel von dem nach aussen gestemmten Arme in schweren Falten herniederfällt, und der vorgestreckte linke Arm mit dem sich neigenden Schwert der Richtung des Blickes aus dem spähend vorwärts gebogenen Haupte unwillkürlich folgt, wie alle Theile sich zu kraftvoller Harmonie verbinden, müssen wir gestehen, dass die Figur nur das Werk eines Meisters ersten Ranges sein kann. Der Panzer, der Helm, die Scheide und der Griff des Schwertes, der Saum des Mantels sind mit einfachen, aber kräftigen Ornamenten in erhabener Arbeit verziert.

Die vier Flüsse sind dargestellt in Lebensgrösse, als vier auf einen Arm hingelagerte nackte Männergestalten, von denen nur eine das Greisenalter noch nicht erreicht hat. Zwei halten wasserspeiende Urnen zwischen den Beinen, die beiden andern sind auf Urnen gelagert, und das Wasser strömt aus einem mit der Hand erhobenen Fisch. Wenngleich die Durchbildung der Körper von sorgfältigem Naturstudium zeugt und Feinheiten aufweist, so stören doch die zu sehr zusammengezogenen Stellungen und die zu grossen Hände,

---

[50]) Wolf Steger früher in München als Beamter des Zeughauses mit einem Jahrgehalt von 24 fl. Noch 1568 daselbst genannt. K. b. allg. Reichsarchiv Fürstens. II. Sp. Fasc. XXIX, Nr. 363.

Füsse und Köpfe. In den ganzen Figuren aber liegt eine gewisse Mächtigkeit und Kraft. Die Muskeln sind fest und sehnig, der Gesichtsausdruck ernst und männlich.

Fragt man nun zum Schlusse noch nach den Baumeistern, die unter Herzog Albrecht V. fest angestellt waren, so erfährt man, dass während der ersten Jahre seiner Regierung Heinrich Schöttl fürstlicher Baumeister war 1554 wird er bereits »gewester paumeister«[51]) genannt. Aber erst 1560 scheint Wilhelm Egckl zu seinem Nachfolger ernannt worden zu sein. Zu Reminiscere dieses Jahres erhält er noch Sold unter der Rubrik »Zeughaus« mit der Bemerkung »der Zeit noch Zeugwart«. Seine Tüchtigkeit hat er wohl erst bei dem Bau des Saales der Neuveste bewiesen. In einem Briefe der Räthe an den Herzog vom 20. Juli 1558 heisst es: »Nach dem yeziger Zeugmaister vnnd Zeugwart nit ains mitainander Auch Zeugwart an yezt mit dem Paw Zethun hat, mocht mit der Zeit vmb ain anndern tauglichen Zeugwart Zesehen sein.« Diese Stelle kann sich wohl auf nichts anderes als Wilhelm Egckl und den neuen Saalbau beziehen.

[51]) Hofzahlamtsrechnung.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Wien. Oesterreichisches Museum. Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart.

Die christliche Kunstarchäologie hat sich nur ganz langsam, Jahrhunderte zu ihrer Entwicklung gebrauchend, aus unscheinbaren Anfängen zu einer Wissenschaft herangebildet. Ihre Wurzeln liegen schon dort, wo die Kirchenväter ihre Aufmerksamkeit auf Kunstdenkmäler lenken, die älter sind als sie. Das Aufbewahren kostbarer Gegenstände kirchlichen Gebrauches und das Verzeichnen derselben gehört ebenfalls hieher. Späterhin tritt dann eine eigentlich litterarische Thätigkeit hinzu, die endlich zu Stufen heraufführt, wie sie F. X. Kraus in seiner akademischen Antrittsrede von 1879 gekennzeichnet hat [1]. Zu den neuesten Förderungen, welche die christliche Kunstarchäologie erfahren hat, gehören jedenfalls die öffentlichen Schaustellungen, die rein der kirchlichen Kunst gewidmet sind. Eine Ausstellung dieser Art, die am 19. März 1887 im Oesterreichischen Museum in Wien eröffnet worden ist, soll mich hier in ihrem historischen Theile beschäftigen, insofern als ich an die wichtigsten Ausstellungsgegenstände einige kritische Bemerkungen knüpfe. An einen erschöpfenden Bericht wird dabei nicht gedacht. Ganz neue, noch niemals vor die Oeffentlichkeit gekommene Gegenstände und solche, von denen die Wissenschaft noch gar keine Notiz genommen hätte, sind freilich in nur geringer Anzahl zu verzeichnen, da eine Ausstellung des Wiener Alterthumsvereins im Jahre 1860 [2], die Wiener Weltausstellung von 1873 [3], die historische Bronzeausstellung von 1883 [4], eine Ausstellung kirchlichen Charakters in Brünn

---

[1]) Vergl. »Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie und die Bedeutung der monumentalen Studien für die historische Theologie.« Freiburg i. Br., Herder 1879, sowie F. Piper an verschiedenen Stellen seiner Werke.

[2]) Vergl. deren Katalog, Wien Staatsdruckerei 1860.

[3]) Vergl. C. Lind: Die kunsthistorische Abtheilung der Wiener Weltausstellung.

[4]) Vergl. Katalog dieser Ausstellung sowie den Ausstellungsbericht in der Zeitschrift für bildende Kunst und im »Repertorium«.

1884[5]), die Goldschmiedekunstausstellung in Pest[6]), sowie manche ausserösterreichische Ausstellungen, z. B. die Münchener von 1876, das Meiste von dem heute neuerlich Ausgestellten schon früher dem neugierigen Blick und dem Forscherauge preisgegeben haben. Besonders die Kremsmünsterer Schätze, z. B. die bekannte Rotula, befinden sich nachgerade auf einer beständigen Kunstreise, die von der Liberalität und dem Kunstsinne des Klosters beredtes Zeugniss ablegen. Trotz der angedeuteten zahlreichen Reprisen giebt es aber noch genug der Anregung für den Kunsthistoriker auf dieser Ausstellung, besonders auf dem Gebiete des Barock und Roccoco, das man stattlich vertreten findet, wogegen wir die frühchristlichen Jahrhunderte, die carolingische Kunst, auch das hohe Mittelalter ziemlich karg bedacht sehen. Diese Erscheinung liegt in der Natur der Grenzen, die für die Ausstellung (ich glaube) von vornherein abgesteckt waren. Es sollten nur in der österreichisch-ungarischen Monarchie vorhandene Kunstschätze zur Ausstellung herangezogen werden. Ein Blick auf die Geschichte derselben, sowie auf die Cultur, zuweilen auch Uncultur unserer Provinzen macht dann Alles klar. Was bei uns von antikem Wesen abgelagert worden ist, hat späterhin keine ebenso günstigen Bedingungen zur Weiterbildung gefunden, wie etwa die Antike in Italien, in Frankreich, in den Rheinlanden. Im Grossen und Ganzen giebt die Ausstellung ein gutes, wenn auch nicht annähernd erschöpfendes Bild von dem, was Oesterreich an beweglichen Gegenständen kirchlicher Kunst beherbergt. In Dalmatien, dem hochmerkwürdigen, stillen Ablagerungswinkel der verschiedensten Stile, soll in letzter Zeit Manches von Kunstgegenständen aus frühchristlicher Zeit zu Tage gekommen sein; ich habe das noch nicht gesehen und kann es auch auf der Ausstellung nicht finden. So, wie sie vor uns steht, zeigt sie ein bedeutendes Uebergewicht der Gothik über die früheren Perioden, sowie ein Ueberwiegen der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts gegenüber der Renaissance, und dieses Ueberwiegen in noch höherem Grade, als es anderwärts beobachtet wird. Auf lange Entwicklungsreihen kirchlicher Geräthe von den ältesten Beispielen bis zu den allbekannten Formen herauf muss dabei natürlich verzichtet werden. Wenn es den Archäologen interessirt hätte, z. B. aus dem antiken Lagobolon und dem pedum in unmittelbarer Folge den christlichen Hirtenstab entstehen zu sehen, wenn er sich gefreut hätte, aus den dreifüssigen Formen des altchristlichen Weihrauchfasses[7]) (das übrigens offenbar auf altorientalische

---

[5]) Vergl. »Kunstgewerbliche Objecte der Ausstellung kirchlicher Kleinkunst im mährischen Gewerbemuseum«. Fol. Lichtdrucke von Römler u. Jonas. Selbstverlag des Museums, 1884—85.

[6]) Vergl. Charles Pulszky »Chefs d'oeuvre de l'orfèvrerie hongroise ayant figuré à l'exposition de Buda-Pest«. Fol. Im Erscheinen begriffen.

[7]) Wie ein solches sich wirklich erhalten hat (beschrieben von J. Lessing in den Jahrbüchern der preuss. Kunstsammlungen, II. S. 89), und wie wir eines (ohne Deckel) in ziemlich deutlicher Darstellung auf dem Mosaik mit Justinian in San Vitale zu Ravenna finden. Vergl. auch mehrere Miniaturen des Cosmas Indicopleustes der Vaticana (Garrucci III. 146, 151). Auch sind auf dem berühmten Trierer Elfenbeinrelief mehrere kleine Weihrauchfässer, allerdings nur undeutlich

Räuchergefässe zurückgeht) nach und nach die Formen des 9. Jahrhunderts und des hohen Mittelalters hervorwachsen zu sehen, so lagen solche an und für sich mittels Zuhilfenahme von Abbildungen leicht zu erreichende Ziele den Absichten des Ausstellungscomités ziemlich fern. Dieses ging wohl hauptsächlich darauf aus, den Zielen des Oesterreichischen Museums entsprechend, eine Reihe von Vorbildern für das moderne Kunstgewerbe herbeizuschaffen. Eine Ausstellung für Gelehrte war nicht beabsichtigt. Trotzdem nimmt der Katolog, dessen Vorwort von Director J. v. Falke verfasst ist, seine Sache verhältnissmässig ernst. Wir lassen uns von ihm durch die Ausstellung geleiten. Er beginnt mit der von Franz Ritter sorgsam bearbeiteten Abtheilung der illustrirten Handschriften und Druckwerke. Als Nr. 1 findet sich der Kremsmünsterer Codex millenarius verzeichnet — aber nicht ausgestellt. Er soll über Wunsch des Klosters nur bei besonderen Anlässen zu sehen sein, liegt übrigens für wissenschaftliche Forschungen im Museum. Leider ist mit diesem Codex auch das Wichtigste erschöpft von dem, was der Katalog in der Abtheilung der Handschriften aufzählt. Obwohl noch sehr Vieles vorhanden ist, was aus Prag, Graz, Seitenstetten, Lambach, Melk etc. zur Ausstellung gesendet worden ist, so findet sich doch unter diesen Dingen keine Handschrift, die für die Entwicklungsgeschichte der Miniaturmalerei von grosser Bedeutung oder die von besonderem ästhetischen Werth wäre. Anziehender war mir die Abtheilung der Druckwerke, von denen viele der schönen Bibliothek von C. Trau angehören. Eine Reihe von Heilthumsbüchern ist zusammengestellt. Die (nicht von Ritter verfasste) Abtheilung des Kataloges, welche den Bucheinbänden gewidmet ist, zeigt wohl in manchen Punkten eine in kunstgeschichtlichen Dingen noch etwas unerfahrene Hand, behandelt aber manches hübsche Object. Nur durch wenige Exemplare ist auch in dieser Abtheilung, wie sonst auf der Ausstellung überhaupt, das hohe Mittelalter vertreten, auch wenn man einige offenbar von Buchdeckeln stammende Elfenbeinreliefs, die in anderem Zusammenhange ausgestellt sind, hieher rechnen will.

Eine weitere Abtheilung des Kataloges behandelt die textilen Arbeiten. Jedenfalls sind es die interessantesten Gegenstände der Ausstellung, die hier zu verzeichnen waren. Es sind christlich-ägyptische Stoffreste, die sich in ihrer Technik und in ihrem Alter an die nunmehr schon berühmt gewordenen Stoffe aus dem Funde von El Faijum anschliessen. Wahrscheinlich gehören sie demselben Funde an. Herr Th. Graf in Wien, der Entdecker jener erwähnten Stoffe, hat auch diese unvergleichlichen Denkmäler frühchristlicher textiler Kunst ausgestellt. Von welcher Bedeutung für die Beurtheilung des hohen Alters der Gobelintechnik, des Zeugdruckes, die Graf'schen Funde sind, ist heute schon allbekannt. Kleine Reste ähnlicher Art waren zwar auch früher nichts Unerhörtes, aber die Menge, Grösse und Qualität der Graf'schen Funde ist denn doch überraschend, und die neuerlich ausgestellten Beispiele, sind besonders in ikonographischer Beziehung von höchstem Inter-

---

zu unterscheiden. (Vergl. Le trésor de Trèves von Barbier de Montault und L. Palustre Pl. I.)

esse [8]). Ein blaubedruckter Stoff z. B. zeigt ausgespart die aufrechtstehenden Figuren (links) des ΘωΜΑC und (in der Mitte) des ΜΑΡΚΟC (dieser, so scheint es, steht neben seinem Pult; er ist jugendlich gebildet). Rechts spärliche Reste einer dritten Figur, die als ΠΕΤΡΟC bezeichnet ist. Ein von ausgesparten (hellen) Bändern eingefasstes Zickzackornament mit einer Art von Anthemien in den einspringenden Winkeln begrenzt die eigentliche Bildfläche. Nach aussen von diesen Bändern schliessen sich weite blaue Flächen an, die mit Sternen übersät sind. Die Sterne sind als Gruppen von Punkten (hellen Scheibchen) gebildet, die sich als kleiner Kranz um einen Mittelpunkt lagern [9]). Wohl ist mit diesen Flächen der gestirnte Himmel symbolisirt.

In Erstaunen versetzt ein fast vollständig erhaltener Ueberwurf, der eine oblonge Oeffnung für den Kopf zeigt. Die Zierstreifen, die uns von altchristlichen Bildern her geläufig sind, sieht man nun hier in Wirklichkeit vor sich. Die Oeffnung für den Kopf ist breit umsäumt. Nach vorne und nach rückwärts laufen beiderseits lange Gobelinstreifen herab, die gegen das untere Ende zu sich verschmälern, dann aber doch breit und rund endigen. Grössere, annähernd kreisförmige Zierflecke gewahrt man dann über beiden Schultern und in der unteren Hälfte des Gewandes sowohl vorne als auch hinten. All' diese Zierflecke zeigen sich mit reichem Figurenschmuck und vielen feinen Ornamenten ausgefüllt. Die sichere Deutung der Figuren scheint schwierig und würde jedenfalls mehr Zeit in Anspruch nehmen, als mir augenblicklich zur Verfügung steht. Reste von eingestickten Inschriften, die hie und da vorkommen, werden die Deutung erleichtern.

Besonders beachtenswerth erscheint mir dann auf einem anderen Gewande ein Zierfleck, der aus einer grossen altägyptischen croix ansée (Champollion) gebildet ist, in dessen Schlinge man eine croce monogrammatica (De Rossi) angebracht hat. Eine annähernde Bestimmung der Entstehungszeit kann in diesem Falle versucht werden. Denn das sogenannte Constantinische Monogramm giebt einen approximativen terminus a quo. Einen ebensolchen terminus ad quem bietet das heidnische Zeichen der croix ansée. Dieses dürfte noch vor der Mitte des 6. Jahrhunderts entstanden sein, so dass man also mit einigem Rechte die Entstehungszeit dieses Stoffes ins 5. Jahrhundert ungefähr setzen kann. Der wahrscheinliche Sinn des beschriebenen combinirten Zeichens ist der: »ego sum vita...«, indem das Henkelkreuz ein Symbol des Lebens und das Monogramm-Kreuz ein Symbol Christi ist.

Dem 5. oder 6. Jahrhundert könnten dem Stil nach auch zwei andere bedeutende Stoffreste der Ausstellung angehören. Sie weisen vollständige Inschriften auf, deren paläographischer Charakter übrigens noch zu prüfen bleibt.

---

[8]) Der Katalog hat in lakonischer Weise alle in eine Nummer zusammengefasst (Nr. 193).

[9]) In dieser Form habe ich sie auch in der Trierer Apokalypse beobachtet. In Bezug auf diese interessante Bilderhandschrift scheint es nun, dass die Form der Sterne mit zu den altchristlichen Zügen gehört, deren sie mehrere aufweist. Als Ornamentmotiv findet sich diese Sternform auch auf deutschen Miniaturen des hohen Mittelalters.

Die zwei erwähnten Reste sind annähernd quadratische Bildflächen in breiten Zierrahmen. Jede enthält ein gelb nimbirtes Brustbild von vortrefflicher Erhaltung. Die oben quer verlaufenden Inschriften lese ich in dem einen Falle: »ΔΙΟΝΥCOC«, in dem andern: »ΔΓΙα ΑΝΗ«, wonach ich in den Dargestellten den heiligen Dionys und die heilige Anna erkennen möchte. Anna trägt ein Diadem mit einer Art Schachmusterung, riesige Ohrgehänge und eine prächtige Halskette. Die Züge sind nicht ohne Anmuth. In breiten dunklen Strichen sind die Umrisse angegeben, ähnlich wie es an den Mosaiken jener Zeit in Ravenna zu finden ist. Die Erhaltung ist eine ausgezeichnete. Wer diese farbenfrischen Bilder gesehen hat, der kann sich wohl davon einen guten Begriff machen, wie die mannigfaltigen Figuren auf Stoffen ausgesehen haben mögen, die in den älteren Quellen erwähnt werden (etwa die Flaggen mit Marienbildern, welche von den Masten der Schiffe des Heraklius geweht haben sollen), oder die auf alten Bildwerken sich dargestellt finden (etwa auf dem Gewandsaume der Kaiserin Theodora, wie er in Ravenna zu sehen ist).

Eine Publication der hier nur flüchtig beschriebenen Graf'schen Stoffe wäre von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Photographie und Farbendruck könnten Vielen ein getreues Bild von diesen überaus seltenen und kostbaren Stücken gewähren, die doch so nur für Wenige zugänglich sind.

In der Abtheilung der Textilarbeiten hätten wir dann noch als interessant, wenn auch längst publicirt, die Gewänder von St. Paul in Kärnthen hervorzuheben. Es schliesst sich hieran eine ganze Reihe von zum Theil datirten Caseln aus dem 14., 15. und 16. Jahrhundert, eine reichgestickte Dalmatica von 1680 aus Lambach, ein ganzer Messornat in üppigem Roccoco aus dem Wiener Schottenstifte, ein Ornat desselben Stiles aus Sexten u. A.

In der Rubrik »Kirchenmobilien, Altäre, Reliefs etc.« sind die Faldistorien aus der Sammlung A. Figdor und aus dem Nonnberg-Stifte in Salzburg belehrend. Nr. 424 führt einen dem Collin verwandten Meister Ignaz Elhofen in die Kunstgeschichte ein, der im Stift Kremsmünster urkundlich als Verfertiger zweier Holzreliefs nachgewiesen ist (1685).

Unter den Metallarbeiten und Emails, die in einer andern Gruppe zusammengestellt sind, befindet sich nominell auch der berühmte Tassilokelch[10]), der aber leider wie der Codex millenarius nicht eigentlich ausgestellt ist. Bezüglich dieses hochbedeutenden Kunstgegenstandes aus dem 8. Jahrhundert ist vielleicht nicht immer genügend beachtet worden, dass er zahlreiche Ergänzungen zeigt. Der obere Kreisstreifen ist zur Hälfte neu. An den Bildwerken der Cuppa stammen die oberen Partien von einer älteren

---

[10]) An den Tassilokelch hat sich, nebstbei bemerkt, schon eine kleine Litteratur geknüpft. Eine alte Kremsmünsterer Chronik hat ihn schon abgebildet. Eine neuere Publication geschah von Seiten der Central-Commission. Kleine Abbildungen und kurze secundäre Erwähnungen gibt es die Menge. Ein originelles Wort hat wieder A. Springer in der »Westdeutschen Zeitschrift« von 1884, S. 203, gesprochen. Als Kelch ist das erwähnte Gefäss aber nicht das älteste, das sich erhalten hat. De Rossi in seinem Bullettino hat 1878 (S. 159) den Kelch von Zamon, als ein Werk des 6. Jahrhunderts, beschrieben.

Restauration. Auch die obere Hälfte des Christusbildes mitsammt dem A und ω sind vor Zeiten erneuert worden (noch im hohen Mittelalter vielleicht), offenbar aber mit Beibehaltung der alten Umrisse. Von einer jüngeren Erneuerung stammen die unteren zwei Kreisstreifen.

Als Vertreter des hohen Mittetalters finden wir einige Elfenbeinarbeiten, wie z. B. die beiden Hörner aus dem Prager Domschatze [11]), die Reliefs aus Klosterneuburg, Heiligenkreuz, die wohl ehemals schöne Codices geschmückt haben, das Diptychon bei Dr. Figdor, den romanischen Buchdeckel aus Agram, ferner mehrere Metallarbeiten, so die bekannte Rotula aus Kremsmünster (an welche sich, aus viel späterer Zeit stammend, zwei Rhipidia aus Outna anschliessen) und das Patriarchalkreuz aus Hohenfurt mit seinen Medaillons und Plätzchen aus Zellenschmelz auf Gold. Ob sie alle byzantinisch sind, erscheint mir nicht völlig gesichert; ebenso die vom Katalog angenommene Entstehung im 8. Jahrhundert. Ich möchte annehmen, dass die Schmelzplättchen, die zweierlei Stil ganz deutlich erkennen lassen, von zwei verschiedenen Bucheinbänden genommen sind, die aber beide nicht vor dem 10. Jahrhundert entstanden sein dürften.

Hochinteressant ist eine von Dr. A. Figdor ausgestellte Reliquienschachtel mit zahlreichen Medaillons in Zellenschmelz, der hier übrigens auf Kupfer ausgeführt ist. Die ikonographischen Merkmale dieses bedeutenden Kunstgegenstandes, der eingehende Beachtung verdienen würde, weisen ihn dem hohen Mittelalter zu.

Unter den ausgestellten Aquamanilen ist ein von Graf Hans Wilczek ausgestelltes in Form eines Reiters besonders hervorzuheben. Figdor, Trau u. A. haben hübsche Stücke dieser Art beigestellt.

Eine stattliche Reihe von Rauchfässern, sowohl romanischen als gothischen Stiles wird vorgefunden, dagegen fehlen in dieser Rubrik das Barock und Roccoco, wenn ich nicht irre, fast gänzlich. Ein interessantes Renaissance-Turibulum (Nr. 679) hat Herr Salzer ausgestellt. Hausaltärchen, Monstranzen, Kelche aus den späteren Jahrhunderten sind wieder in reichlicher Anzahl zum Studium dargeboten. Auch ein grosser Roccoco-Candelaber (aus Herzogenburg) erweitert den Gesichtskreis nach dieser Richtung.

Unter den Hausaltärchen sind besonders Nr. 749 und 759 hervorzuheben. Sie gehören der Hofburg-Capelle in Wien und dürften Herrn Marc Rosenberg lebhaft interessiren. Von reichem Aufbau und eben solchem Silberdecor ist ein grösseres Hausaltärchen (ohne Nummer), das Graf Enzenberg zur Ausstellung gebracht hat. Diesem verdankt man auch die Bekanntschaft mit einem interessanten kleinen Rauchfasse romanischen Stiles (gleichfalls ohne Nummer), dessen Provenienz ich kennen möchte. Ein hervorragendes Stück, ein Reliquiar mit vierseitigem Pyramidendach, allerwärts mit Limousiner Email champlevé geziert (Nr. 537, 13. Jahrhundert), ist von A. v. Lanna zur Ausstellung geschickt worden, der auch noch andere hübsche Objecte seiner hervorragenden Sammlung eingesendet hat.

---

[11]) Die Litteratur über diese Hörner zusammengestellt in meiner »Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters« S. 31.

Manche Fächer sehen wir nur indirect gefördert, so die Epigraphik und die Glockenkunde. Bezüglich der einzigen grösseren Glocke, die ich im Katalog verzeichnet finde, ist den Ordnern der Ausstellung ein kleiner Irrthum begegnet, der jedenfalls durch eine verfehlte Anmeldung verschuldet ist. Diese Glocke ist nämlich eigentlich ein Apothekermörser. Sie gehört dem Mährischen Gewerbemuseum zu Brünn und ist schon einmal als Glocke abgebildet worden. Schon als ich vor zwei Jahren die Abbildung jenes Gegenstandes[12]) gesehen hatte, war ich der vollständigen Ueberzeugung, dass es sich hier um eine heitere Verwechslung eines Gefässes, in dem man Calomel oder Candiszucker pulverisirte, mit einem anderen handle, dessen Schall die Gläubigen zum Gebet rufen sollte. Die ganze Profilirung entspricht nicht einer Glockenrippe, sondern den Linien eines grossen Mörsers, dessen Boden unten (nunmehr oben) ganz flach und in der Masse überaus dick ist. Demnach ist auch die Krone dieser sogenannten Glocke aus einem anderen Stück hergestellt und nur an das übrige Gefäss angeschraubt, und so stehen auch alle Inschriften, alle Ornamente auf dem Kopfe. Ich möchte wissen, wer sich den Scherz dieser Verkleidung erlaubt hat. Einigermassen muss man staunen, dass der Irrthum nicht schon bei der Publication des Gegenstandes von Seiten des Brünner Museums im Jahre 1884/85 aufgedeckt worden ist, zumal da ja der Text so nahe an die Apotheke und an den Mörser streift, dass er den Apothekermörser leicht hätte finden können. Der Text sagt nämlich von der vermeintlichen Glocke: »selbe diente bis 1872 in der k. k. Garnisons-spitals-Apotheke zu Obrowitz als Mörser.« Es wird sich empfehlen, den Gegenstand nach seinem kurzen, schönen Traume von kirchlichen Aemtern und Würden nunmehr doch wieder seinem profanen Berufe zurückzugeben. Als Apothekermörser hat der Gegenstand übrigens weit grössere Bedeutung denn als Glocke, da er durch Grösse und Reichthum des Zierwerkes jedenfalls unter die besseren seiner Art gehört, wogegen er als Glocke immer am Mangel der Weihe leiden wird. Er ist mit folgender Umschrift versehen: »Gothart . Pasman . Johan . von . Velbert . gaus . mich . in . Collen . anno . 1623.«

Wien, Juni 1887. *Dr. Th. Frimmel.*

Die Ausstellung von Gemälden aus Mainzer Privatbesitz in Mainz im Mai 1887.

Als erfreulichstes Anzeichen für das rege Interesse, welches am Rhein den Werken älterer Kunst entgegengebracht, und den Eifer, mit dem aller Orten gesammelt wird, durfte die Nachricht berühren, dass kaum ein halbes Jahr, nachdem die in so mannigfacher Beziehung Genuss und Belehrung gewährende Ausstellung von Gemälden aus Privatbesitz in Düsseldorf geschlossen worden war, eine ähnliche Unternehmung in Mainz in Scene gesetzt wurde. Die Beschränkung auf eine Auswahl von Bildern ausschliesslich der Mainzer Sammler brachte es natürlich mit sich, dass eine gleiche Fülle hervorragender und wichtiger Werke wie dort hier dem Besucher nicht geboten

[12]) Vergl. die oben erwähnte Brünner Publication Taf. 46 und Text S. 8.

werden konnte, auch einzelnes in Düsseldorf Gesehenes hier, zum zweiten Male aus den stillen Räumen des Privatbesitzes an die Oeffentlichkeit tretend, die Blicke auf sich zog; aber dies hindert nicht, auf das dankbarste die Bemühungen des Comités und das liberale Zuvorkommen der Kunstsammler anzuerkennen, welchen es gelungen ist, binnen kurzer Zeit eine Sammlung von Werken zusammenzubringen, welche dem Kunstsinn der Stadt Mainz das ehrendste Zeugniss ausstellt. Mit der Anregung, welche gewiss durch derartige Ausstellungen dem grossen Publicum gewährt wird, verbindet sich für den ernsthaft mit der älteren Kunst sich beschäftigenden Liebhaber oder Forscher eine Belehrung, die nicht hoch genug zu schätzen ist, da es in den Umständen liegt, dass ein ruhiges und hingebendes Studium von Kunstwerken in den Privaträumen ihrer Besitzer nur in seltenen Fällen zu ermöglichen ist. Welcher Kunstforscher kännte nicht das aus freudiger Spannung und ängstlicher Scheu gemischte Gefühl, mit dem man den Vorsaal eines bisher persönlich nicht gekannten Kunstsammlers betritt, wer nicht den tragischen Conflict, in den häufig beim Anblick der ersten Kunstgegenstände und beim Anhören der ersten erläuternden Bemerkungen des führenden Wirthes Empfindung und Ueberzeugung einerseits, Höflichkeit und Dankbarkeit andererseits treten. Ich habe selbst starke Naturen in solchen Augenblicken schwach und durchaus hülflos werden, Männer von grosser Beredtsamkeit vergeblich nach Worten suchen, welterfahrene und -gewandte Menschen mit bemitleidenswerther Verlegenheit sich gebärden sehen. Und das alles noch nicht einmal in solchen extremen Fällen, wie in einem von mir und wohl auch anderen erlebten, wo der herumgeführte Gast ein ganz unverkennbares Bewusstsein davon hatte, dass auch nur e i n unvorsichtiges Wort der Kritik ihn in die schmachvolle Situation versetzen musste, von seinem Wirthe ohne eine weitere befriedigende Erklärung die Treppe hinabbefördert zu werden. Nun, glücklicherweise gehören solche lebensgefährliche Besichtigungen von Privatsammlungen doch zu den Ausnahmen, nähern sich vielmehr Sammler und Forscher in ihren Anschauungen und Kenntnissen immer mehr, ja in dem Grade, dass sehr häufig der Verkehr zwischen denselben für beide Theile gleich fruchtbar wird. Immerhin aber bleibt die Thatsache bestehen, dass sie zu einem freieren Austausch ihrer Ansichten besser auf einem neutralen Gebiet, als innerhalb der Grenzen der Häuslichkeit des glücklich Besitzenden gelangen.

Das neutrale Gebiet war also diesmal das Theaterfoyer in Mainz. Dasselbe war durch werthvolle, zum Theil, dank der Vermittlung des um das Mainzer Kunstleben und die Ausstellung so hochverdienten Dompräbendaten Dr. Friedrich Schneider, dem Domcapitel entliehene, zum Theil von Herrn W. Preetorius jun. und der Firma B. Ganz & Co. überlassene Bildwirkereien und Teppiche decorirt. In dem unteren Stocke befanden sich die modernen Gemälde, auf die näher einzugehen hier nicht der Ort ist, im oberen die Bilder des 15. bis 18. Jahrhunderts, die zum weitaus grössten Theile den Sammlungen der Herren Jacob Fischer, Jean Klein, Geh. Commerzienrath St. C. Michel und Max Oppenheim entlehnt waren.

Wie dies bei einer rheinischen Ausstellung sich eigentlich von selbst

versteht, bestand dieselbe im Wesentlichen aus Werken der holländischen und vlämischen Malerei. Von italienischen Bildern ist nur eine ganz treffliche alte Wiederholung der Madonna Connestabile von Raphael und ein irrthümlicherweise dem Luini zugeschriebenes Madonnenbild, welches, vermuthlich bolognesisch, eine eigenthümliche Mischung der stilistischen Eigenthümlichkeiten der Schule Francia's und des Sienensen Girolamo della Pacchia zeigt, zu erwähnen. Bei der »Stigmatisation des hl. Franz« (Pfarrer Körner) dürfte man wohl eher an eine niederländische Copie eines Baroccio, als an Baroccio selbst denken.

Die französische Schule war durch ein Reitergefecht Bourguignons und ein sehr feines, mit dem Namen bezeichnetes Genrebildchen des Michel Honoré Bounieu (St. C. Michel) vertreten, die spanische Schule durch das ausgezeichnete Bild eines Karmelitermönches, welches in der Art des Zurbarán gehalten ist (Pfarrer Körner).

Auch von den Deutschen ist nur Weniges zu bemerken; von älteren: »Christus als Kinderfreund« aus der Schule Cranach's (im Katalog wird irrthümlicherweise ein ornamentaler Schnörkel als Drachenkopfmonogramm gedeutet), »Christus als Schmerzensmann«, gleichfalls von einem Nachahmer Cranach's (nicht oberdeutsche Schule), ein fälschlich dem Memling zugeschriebenes Flügelaltärchen, dessen Urheber offenbar ein Cölner Meister aus der Richtung des Meisters vom Georgsaltare war, und ein gutes, vielleicht oberdeutsches Porträt, angeblich des Schwendy, Feldhauptmanns Karl's V.; — von neueren: ein breit in der Art des Rosa di Tivoli gemaltes, 1701 bezeichnetes Thierstück des Joh. Heinrich Roos und eine hübsche Darstellung der Diana und des Aktäon von Rottenhammer, sowie eine grosse Anzahl zum Theil recht gefälliger Bilder von den Mainzern Justus Junker und Kaspar Schneider, von Seekatz, Christian Georg Schütz, Johann Georg Trautmann und dem lebhaften, amüsanten Januarius Zick.

Die vlämische Schule.

Dem Begründer der älteren Landschaftsmalerei in Antwerpen, Paul Bril, wurde ein sehr feines Bildchen zugeschrieben, das, wenn auch nicht von Bril, so doch von einem geschickt componirenden und reizvoll ausführenden Meister aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts herrührt, vielleicht aber gar nicht vlämisch, sondern holländisch ist (J. Klein). Ebenso ist für eine grössere Landschaft, so verwandt die Manier auch dem Josse de Momper ist, dieser Name nicht festzuhalten. Sie ist mit einem aus M, V und S bestehenden Monogramm bezeichnet. Dagegen war Jan Breughel durch mehrere feine, farbige Bildchen vertreten (M. Oppenheim und J. Klein), der ihm verwandte Govaertz durch eine Breughel benannte »Ruhe auf der Flucht« (St. C. Michel) und ein dritter Meister dieser Richtung durch einen Liebesgarten (Figuren in der Art des A. Francken, Jacob Fischer). Aus der späteren Zeit der vlämischen Malerlei fanden sich mehrere Stücke von Boudewyns und Bout und ein Michau.

Ein »Hausirer« vom älteren Teniers (St. C. Michel) und mehrere durchweg kleinere Gemälde von seinem Sohne sind unter den Genrebildern

an erster Stelle zu erwähnen, vor Allem die sehr licht gehaltene, in der Farbenstimmung fast an Jan Breughel's Geschmack erinnernde vlämische Kirmess vom Jahre 1665 (St. C. Michel). Dann von dem derben Thomas van Apshoven eine echt bezeichnete und sehr charakteristische »Mahlzeit« (Jean Klein), drei Bauernscenen von dem an den starren Augen seiner Figuren besonders kenntlichen Schüler des Teniers, Egidius Tilborch (Max Oppenheimer und Jacob Fischer), darunter eine selten fein ausgeführte »Tischgesellschaft«. Dem J. van Craesbeecke verwandt erschien eine Wirthshausscene vom Jahre 1645, wie man auch durch die einzelne Figur eines trinkenden Alten (gen. B. Cuijp) an diesen Meister erinnert wurde. Von zwei Bildern des Horemans war das eine schwer und dunkel in der Färbung, das andere, ein Kirchweihfest, licht, fein behandelt und lebendig in Composition und Ausdruck. Den in novellistischer, ausführlicher Weise erzählenden Balthasar van der Bossche konnte man trefflich in den die Berufsthätigkeiten des Arztes und des Notars verbildlichenden zwei Darstellungen kennen lernen (Commerzienrath Franz Werner). Zu den schönsten Stücken der Ausstellung überhaupt aber zählte ein Stillleben des Antwerpener Jan Fyt, das mit Namen und Jahreszahl 1648 bezeichnet ist (St. C. Michel) und auf einem mit saftig tiefgrüner Decke belegten Tische Früchte, einen Pokal, ein Feldhuhn, unter der Decke hervorschauend einen Hund zeigt. Ein Gemälde von einfacher Composition, wirkungsvoller Farbenharmonie und lichtem Tone. Fyt's Einfluss verrathen zwei kleine Bilder von Anton Grijeff, deren eines, ein Ziegenstall, wie es scheint, die Jahreszahl 1656 trägt.

Hat man noch die Kircheninterieurs von Pieter Neefs, eine Landschaft mit Cavalieren von van der Meulen (?) und einige Stücke des Pieter van Bloemen genannt, so dürften von den interessanteren vlämischen Bildern der Ausstellung alle genannt sein.

Die holländische Schule.

Die besondere, theilweise übertriebene Werthschätzung, welche in der letzten Zeit den Bildern jener an Franz Hals sich anschliessenden Gruppe von Gesellschaftsmalern zu Theil wird, sprach sich auch in dieser Ausstellung aus. Man konnte geradezu erstaunt sein über die grosse Anzahl jener Darstellungen von spielenden, trinkenden und Conversation machenden Officieren und Soldaten, Darstellungen, deren Anziehungskraft, sieht man von dem kulturgeschichtlichen Interesse ab, viel mehr in den coloristischen Elementen, namentlich in der Behandlung der Stoffe, als in der häufig recht mangelhaften Zeichnung liegt. Von dem eigentlichen Begründer dieser Richtung, dem kecken und witzigen Dirk Hals, sah man ein echt bezeichnetes, frühes, sehr gutes Bild, welches einen Cavalier zeigt, dem eine Dirne ein Glas Wein anbietet (P. Kilian). Ein anderes farbiges, heiteres und durch seine flotte Behandlung bestechendes Gemälde: »Ein Herr und eine Dame bei Tisch« steht den Werken des Meisters sehr nahe, ohne dass man es ihm doch mit voller Bestimmtheit zuschreiben könnte (J. Fischer). Die sorgfältige Behandlungsweise und die sehr beschauliche Empfindungsart des Delfter Anton. Palamedesz trat dem Beschauer in nicht weniger als fünf Gemälden entgegen, deren eines, besonders warm

und farbig, die Jahreszahl 1648 trägt (Max Oppenheim, Jean Klein, Otto Mayer und Jacob Fischer). Zwei Wachtstuben, die eine fälschlich mit »Ste. Palamedesz« bezeichnet, aus der Sammlung des Herrn Klein, die andere im Besitze des Baron von Göden werden im Kataloge irrthümlicherweise dem Palamedesz zugeschrieben. Es sind vielmehr charakteristische Arbeiten Pieter Codde's, dessen Monogramm mit der Jahreszahl 1636 auf dem zweitgenannten zu sehen ist. Dem Codde dürfte auch ein fälschlich A. J. Duck bezeichnetes Gesellschaftsstück angehören, welches ebenso wie zwei andere Bilder des Künstlers Herrn Jacob Fischer gehört. Wer aber ist der Meister, der jene Conversation zwischen einer die Laute schlagenden Frau und zwei Cavalieren, welche Herr Commerzienrath Michel besitzt, gemalt hat? Es unterscheidet sich namentlich, was das Colorit, das eine Vorliebe für die Nebeneinanderstellung eines Weiss und eines aus Dordrechter Bildern uns bekannten Strohgelb verräth, anbetrifft, wesentlich von den genannten Malern, denen es doch der Richtung nach sehr nahe steht. — Schon von Düsseldorf her bekannt waren »Die Brettspieler« des neuerdings viel genannten, aber noch wenig gekannten Jan Olis (Jacob Fischer). Wenn an dieser Stelle auch noch das halb lebensgrosse Porträt eines Cavaliers in ganzer Figur, welches im Katalog dem Willem Buytenweg zugeschrieben wurde und zugleich mit dem künstlerischen Interesse lebhafte Discussionen erregte, erwähnt wird, so geschieht es, weil es der Tracht und Farbe nach auf den ersten Blick lebhaft an die Manier der besprochenen Gesellschaftsmaler erinnerte, wie eine ins Grosse übersetzte Genrefigur derselben sich ausnahm. Bode erkannte die Hand des Willem Bartsius darin, eines Meisters von Alkmaar, der offenbar in Harlem studirt hat. Diese Ansicht wird durch das aus W und B bestehende Monogramm bestätigt. Das Bild ist in demselben Jahre (1634) gemalt, in welchem das beglaubigte Schützenstück in Alkmaar entstanden ist, und zeigt eine sorgfältige, im Fleische etwas kleinlich strichelnde Behandlung. So reizvoll das Colorit in manchem der erwähnten Stücke auch wirken mag, so monoton und matt erscheinen uns doch dieselben, sobald wir von ihnen ab uns den Sittenbildern aus dem Bauernleben zuwenden. Da gewahren wir vor Allem zwei echte Adrian van Ostades (St. C. Michel). Das eine trägt Namen und Jahreszahl 1639, das andere, im Kataloge Isaak genannt, eine unleserliche Signatur, beides treffliche Werke des Meisters. Sein Schüler Cornelis Dusart ist der Verfertiger einer Wirthsstube (Franz Werner) und der Darstellung eines alten Mannes, der mit zwei Kindern das Mittagsmahl einnimmt. Durch ganz vortreffliche Stücke war Jan Miense Molenaer vertreten (Fischer, Oppenheim, Michel). Zu erwähnen wären ferner zwei gute Bilder von H. M. Sorgh (das eine bezeichnet M. Sogh [sic!] und 1670), zwei von R. Brakenburgh, eine in warmem Tone fein ausgeführte, lebhafte Matrosenschenke von Pieter Verelst (datirt 1655 — M. Oppenheim), mehrere Heemskerk bester Qualität, darunter interessanterweise, worauf Dr. Eisenmann mich aufmerksam machte, eine Copie der grossen Trinkgesellschaft von Jan Lys in Cassel, und eine figurenreiche, 1655 datirte Dorfansicht von J. C. Droochsloot.

Am schwächsten vertreten unter dem Genre war die novellistisch er-

zählende Richtung der Salonstücke. Zwar verzeichnete der Katalog den Namen des Franz van Mieris, doch handelte es sich hier nur um ein kleines, etwas hart wirkendes Porträt, das von einem Maler in der Art des Eglon van der Neer, Muscher etc. gehalten ist (Michel). Zwei andere Bilder: »Eine Dame bei der Toilette«, bezeichnet Spreeuw 1647 (J. Fischer), und die mit dem Namen L. Bourse versehene »Frau am Kamin« (St. C. Michel), die nach Bode vielmehr dem Nic. Koedijck zuzuschreiben wäre, hatten schon in Düsseldorf die Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Der »Schuster in seiner Werkstatt« zeigte eine neue Variation des öfters von Breklenkam behandelten Stoffes, wie auch die »Aerztliche Untersuchung« den Meister von einer bekannten Seite zeigte (St. C. Michel und J. Klein).

Von den Landschaftern möchte ich zuerst den in Holland eine ziemlich vereinzelte Stellung einnehmenden A. Kierings erwähnen, der in der sauberen detaillirten Behandlung des Laubes, in der Zeichnung knorriger, mächtiger Bäume und in der lichten Färbung seinen Antwerpener Zeitgenossen sich vergleichen lässt. Ein feines, aber nicht, wie der Katalog sagt, von Poelenburg staffirtes Bild hatte Herr Max Oppenheim ausgestellt. Durch gute Specimina war die arkadische Richtung vertreten: zwei feine Landschaften, die eine, mit anmuthig bewegten tanzenden Faunen und Nymphen belebt, von C. Poelenburg (St. C. Michel und J. Fischer), eine Darstellung der Diana im Bade, datirt 1645 oder 1648, von D. Verthangen (J. Fischer) und ein in seinem vornehmen kühlen Tone sehr pikantes Bildchen von B. Breenbergh, welches die büssende Magdalena zeigt (J. Fischer). Auch jene anderen Meister, welche die für ihre Kunst bestimmenden Eindrücke im Süden erhalten haben und gleich Claude Lorrain sich daran entzückten, den Zauber italienischer Sonnengluth in ihren Gemälden widerstrahlen zu lassen, wurden nicht vermisst: Johannes Both (C. Gunderloch), A. Pijnacker (eine ausnehmend schöne, in zartester Beleuchtung schimmernde Meeresbucht und eine etwas hart wirkende Berglandschaft — J. Fischer) und F. de Moucheron (eine durch sonnigen Abendschein verklärte Flusslandschaft, Staffage von A. v. d. Velde — St. C. Michel).

Unter den treuen Nachahmern ihrer heimathlichen holländischen Natur nahm in der Ausstellung wohl J. van Goijen den ersten Platz ein, Bilder aus verschiedenen Zeiten, den Jahren 1632, 1641, 1645, 1650, 1651 und 1654, konnten in treffender Weise auch über seine verschiedenen Manieren belehren. Besonders kräftig braun im Tone und energisch in der Behandlung war die Dorflandschaft vom Jahre 1651. Dagegen war man versucht, bei einer Flusslandschaft im Besitze der Frau Hardy eher an Salomon Ruijsdael zu denken, von dem auch sonst einige Werke zu sehen waren. Das beste derselben gehört der Sammlung des Herrn Michel an. Zwei kleinere Stücke, beide im Besitze des Herrn Klein, dürften wohl nicht auf den Namen Ruijsdael Anspruch erheben. Eines derselben schien mir eher von A. v. Croos zu sein, von dem übrigens auch ein bezeichnetes und 1644 datirtes, in einem selten blonden, goldig bräunlichen Tone gehaltenes Bildchen zu sehen war (St. C. Michel). Der Croos in mancher Beziehung verwandte Pieter Nolpe war durch eine

Landschaft vertreten, die das Monogramm und das Datum 1631 (nicht 1642) trägt. Unter den vier Bildern von Klaes Molenaer, deren eines 1658 bezeichnet ist, befand sich wenigstens ein sehr feines (St. C. Michel), die anderen zeigten die spätere, etwas weichlich verschwommene Manier. Von seinem Nachahmer F. H. Mans sind eine Winterlandschaft vom Jahre 1675 und ein figurenreicher Jahrmarkt von 1688 zu erwähnen.

Die Eigenthümlichkeiten der grossen Haarlemer Meister, wie J. Ruijsdael und Jan van der Meer, traten in einer geistvoll behandelten Landschaft mit Bleiche entgegen, welche dem letzteren zugeschrieben wird (St. C. Michel). Gelegentlich seiner Besprechung der Düsseldorfer Ausstellung, wo das Bild sich befand, bemerkte Bode, dass man bei Bildern dieser Art, die meist unter dem Namen Hobbema gingen, vielleicht an den von der Versteigerung Cremer in Amsterdam her bekannten J. Meesters denken könne. Die flott gemalte, dem jüngeren Jan van der Meer zugeschriebene Dorflandschaft (J. Klein) erinnerte mich etwas an Pieter Molyn. Als hervorragendes und merkwürdiges Werk muss ferner eine grosse Landschaft mit den Figuren der Diana und ihrer Nymphen aus dem Besitze des Herrn Michel genannt werden. Sie wird im Katalog dem Ph. de Koninck zugeschrieben, doch dürfte sie ebensowenig von diesem als von Rogkmann, an den man beim ersten Anblick erinnert wird, gemalt sein. Das Einzige, was sich mit Bestimmtheit sagen lässt, ist, dass sie einem Meister der Schule Rembrandt's angehört. In der Staffage glaubte Eisenmann die Hand de Wet's zu gewahren. Endlich seien auch noch zwei Bilder von A. van Everdingen und Wynants genannt, ein sehr zierliches kleines »Eisfest« von H. van Avercamp, sowie einige Stücke von Es. v. d. Velde, von denen eine lichte, etwas trockene Landschaft mit dem frühen Datum 1610 und eine Kriegsscene aus den zwanziger Jahren ehrenvoll ausgezeichnet zu werden verdienen (J. Fischer).

Von den Seemalern nenne ich Backhuysen (J. Fischer), Storck (Max Oppenheim, St. C. Michel), Dubbels (ein wie das Dresdener Bild bezeichneter Hafen — St. C. Michel). Ein kleines W. v. d. Velde benanntes Bildchen war mehr in der Art des Vlieger, unter dessen Namen zwei Strandlandschaften ausgestellt waren, deren eine (St. C. Michel), in gelbem Tone gehalten und durch derb klobige Figuren belebt, unverkennbar seine Art zeigte, während die andere, ein gleichfalls gutes, wirkungsvolles Bild, zu trübe und schwer im Tone war, als dass man sie für seine Arbeit hätte halten können (M. Oppenheim). Der Curiosität wegen soll hier auch auf die in zeichnender Manier fein ausgeführte, mit C. P. Mooy 1692 bezeichnete Grisaille aufmerksam gemacht werden (P. Kilian).

Wir kommen weiter zur Betrachtung der Thierstücke. So zweifelhaft man auch bei dem ersten Anblick sein mochte, so gelangt man doch schliesslich zur Ueberzeugung, dass ein von Herrn Oppenheim ausgestelltes Bild, welches zwei Pferde in einer sonnigen Landschaft mit weiter Perspective darstellt, wirklich ein A. Cuijp ist, und zwar eine Jugendarbeit, an der uns eine gewisse Steifheit der Thiere nicht zu sehr überraschen darf. Fehlten echte Werke von A. van der Velde und P. Potter, so war wenigstens Berchem

mit einem trefflichen Bildchen vom Jahre 1655 da, und an Bildern der Nachahmer D. van Bergen, A. Klomp, K. du Jardin, H. Mommers, W. Romeijn, F. Gool (datirt und bezeichnet 1711) fehlte es nicht. Auch eines feinen Bildchens von Th. Wyck sei gedacht. Von Ph. Wouwerman war ein interessantes Reitergefecht aus der frühesten Schaffenszeit des Meisters zu sehen, das noch directe Anklänge an de Wet verräth (St. C. Michel), von seinem Nachahmer J. van Huchtenburgh eine beim Mahle versammelte Jagdgesellschaft (J. Fischer), von B. Gaal einige Arbeiten in seiner bekannten Manier. Lebhaft an die Art des P. Palamedesz erinnerte ein »Feldlager« von J. v. Stoffe aus dem Jahre 1635, ein sehr ansprechendes Stück.

Eine grosse italienische Landschaft, gut componirt und mit liebenswürdigen Figuren, ist ein Werk des Lingelbach aus dem Jahre 1671 (J. Fischer), an dem einzelne andere Künstler, wie unter anderen Withoos, mit thätig gewesen sein mögen.

Von Architekturstücken verdienen ein D. van Delen vom Jahre 1668 (?) mit Staffage von A. Palamedesz (St. C. Michel), ein Steenwijk (Otto Mayer), ein Vliet (Max Oppenheim) und ein Nic. Baur (Nachahmung des J. v. Heyden — J. Klein) erwähnt zu werden. Das dem Em. de Witte zugeschriebene Bild (St. C. Michel) ist mehr in der Art des Vliet.

Zum Schluss ist noch ein Blick auf die Stillleben zu werfen. Lässt sich auch keines derselben mit dem meisterlichen Stücke des Jan Fyt vergleichen, so zogen doch einige feinere Bilder die Aufmerksamkeit auf sich: ein Ab. v. Beijeren, ein Pieter Claasz (wohl mit Unrecht dem Willem Gabron zugeschrieben — P. Kilian), ein reizvolles Interieur von W. Kalf (St. C. Michel) und ein an Breughel's Manier gemahnendes, bezeichnetes Blumenstück von Pieter Janszen (J. Fischer). Welchem Rembrandtschüler das B. Fabritius benannte Brustbildniss einer Frau angehört (St. C. Michel), ist nicht zu sagen.

So flüchtig dieser Ueberblick auch sein mag, so wird er doch genügen, auch denjenigen, welche die Ausstellung nicht besucht haben, ein Bild von den Bestrebungen der Kunstfreunde in Mainz zu geben und auf Sammlungen aufmerksam zu machen, die, im Allgemeinen noch wenig bekannt, gar manches für den Forscher Lehrreiche und Werthvolle enthalten, Sammlungen, die einen steten Zufluss namentlich von den Auctionen in Cöln, diesem Centrum des Kunstmarktes in den Rheinlanden, erhalten und voraussichtlich erhalten werden. *H. Thode.*

Frankfurt a. M. Steinle-Ausstellung.

Alsbald nach dem Tode Steinle's (18. September 1886) regte sich der Wunsch, zur Ehre des verstorbenen Meisters eine Ausstellung von Werken seiner Hand zu veranstalten, welche im Stande wäre, zugleich einen Ueberblick über die reiche Thätigkeit des Künstlers zu geben und so ein zusammenfassendes Urtheil zu ermöglichen: gerade bei den mannigfachen Gebieten, welche Steinle behandelt hat, bei der weiten Verbreitung, welche seine Werke gefunden haben, war es ganz besonders wünschenswerth, den ihm gewöhnlich zugeschriebenen, einseitig confessionellen Standpunkt zu prüfen und zu unter-

suchen, ob in der That darin seine Hauptbedeutung enthalten sei. Die Administration des Städel'schen Institutes kam diesem Wunsche bereitwillig entgegen, und so konnte am 12. Januar d. J. im Institutsgebäude selbst die Ausstellung eröffnet werden. Sie dauerte fast vier Wochen und hatte einen unerwarteten Erfolg aufzuweisen: Tausende, welche das über den Main hinüber, aus der Mitte der Stadt an ihre äusserste Peripherie verlegte Institut nur noch dem Namen nach kannten, fanden wieder den Weg dorthin und erfreuten sich der schönen Ausstellung ebenso wohl wie die Kunstfreunde, derer hier allerdings ein ganz besonderer Genuss harrte. Das Institut hatte sich bei Veranstaltung der Ausstellung nur auf Originalwerke beschränkt: es war dies, obwohl es durch Rücksicht auf den Platz wohl nothwendig war, doch zu beklagen, da durch diese Einschränkung manches bedeutende Werk fehlte, das zum Gesammtbilde des Künstlers unerlässlich ist. Dennoch aber war durch die freigebigste Mittheilung von Seiten der Besitzer eine auserlesene und, so weit es unter diesen Umständen möglich war, das Wirken des Künstlers allseitig charakterisirende Sammlung zu Stande gebracht worden. Vor Allem waren es die mit Steinle befreundeten Frankfurter Familien, welche ihre Schätze dargeboten hatten, besonders Herr Anton Brentano, Frau von Stumpf-Brentano, Frau von Bernus, Frau von Handel; von Auswärtigen seien besonders Herr Arnold Otto Meyer in Hamburg, sowie der Fürst von Löwenstein-Wertheim hervorgehoben. Dazu hatte die Familie Steinle's selbst ausser dem Besitze der einzelnen Glieder den ganzen reichen Nachlass gegeben. Ueber Gegenstände und Besitzer gibt ein ausführlicher, sehr gut ausgestatteter und zuverlässig gearbeiteter Katalog Auskunft, den die Administration durch tüchtige Kräfte hatte herstellen lassen. Er zeigt in der I. Abtheilung Cartons, in der II.: Oelgemälde, in der III.: Aquarelle, in der IV.: die datirten Zeichnungen, in der V.: die undatirten Zeichnungen, sowie die Studien und Skizzen, in der VI.: Bildnisse des Künstlers auf, und enthält 466 Nummern, wobei grosse Folgen, wie die Cartons zur Ausmalung des Frankfurter Domes, unter einer einzigen Nummer zusammengefasst sind. Nach Schluss der Ausstellung fanden in Berlin, Düsseldorf, Darmstadt gleichfalls Steinle-Ausstellungen statt, welche hie und da Bereicherungen boten, im Wesentlichen sich aber aus einem Teil der in Frankfurt versammelt gewesenen Werke zusammensetzten. Ueberall aber zeigte sich ein gleiches Interesse, so dass man sagen darf: die Kenntniss des Meisters ist erst jetzt eine umfassende und seine gesammte Wirksamkeit in die Betrachtung ziehende geworden. Der Unterzeichnete eröffnete die Frankfurter Ausstellung im Auftrage der Administration mit einer Charakteristik Steinle's, welche demnächst in der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlicht werden wird, wesshalb hier von einem näheren Eingehen auf das Wirken Steinle's abgesehen werden kann. *V. Valentin.*

Frankfurt a. M. Schwind-Ausstellung.

Das Freie deutsche Hochstift ist auch in diesem Jahre auf der betretenen Bahn weitergegangen: an seine Führich-Ausstellung (1885) und Ludwig Richter-Ausstellung (1886) schloss es in diesem Jahre eine Ausstellung von Werken

Schwind's, welche am 7. Mai eröffnet und am 1. Juni geschlossen wurde. Der immer wachsende Besuch lässt erkennen, dass die Bemühungen des Hochstifts nicht ohne Erfolg geblieben sind. Auch das grössere Publicum gewöhnt sich allmählich daran, solche Ausstellungen zu besuchen, und mit der Freude wächst auch das Verständniss. Andererseits aber nimmt auch die wissenschaftliche Erkenntniss eines Meisters durch solche Ausstellungen zu, wenn sie planvoll unternommen und durchgeführt werden. Ist man für die Originalwerke in erster Linie auf die Freundlichkeit der Besitzer angewiesen, die, falls sie Sammlungen, Museen sind, sich nicht immer frei bewegen können, so gestatten die Nachbildungen das Bild des Schaffens abzurunden und so weit zu vervollständigen, dass die Gesammtentwicklung des Meisters klar erscheinen kann. Das Hochstift war auch diesmal in der glücklichen Lage, eine grosse Fülle von Originalen zu bieten. Es verdankt dies theils der bereitwilligen Mitwirkung der Familie des Künstlers (Frau v. Schwind und Herr Justizrath Dr. Siebert, Wittwe und Schwiegersohn v. Schwind's), theils dem erfreulichen Entgegenkommen treuer Freunde, zu denen wir in erster Linie den bekannten Kunstfreund in Hamburg, Herrn Arnold Otto Meyer, rechnen dürfen. So wies denn die ganze Ausstellung 850 Nummern auf, von welchen die grössere Hälfte Originalwerke des Meisters waren. Ein sorgfältig gearbeiteter, mit einer Radirung Hecht's (Porträt Schwind's) und vielen Holzschnitten gezierter Katalog [1]) legt Rechenschaft über die Ausstellung ab. Die erste Abtheilung, Originalarbeiten, enthielt in Gruppe I die Cartons: »Florens zum Ritter geschlagen« zu den Fresken im Königsbau in München, »Amor und Psyche vor Juppiter und Juno«, der nebst den übrigen Cartons der Psychebilder (ausgeführt in Rüdigsdorf bei Leipzig) Herrn Dr. Siebert gehört, den »hl. Andreas«, zu einem Glasfenster in Landshut, »Madonna mit Kind« (nicht ausgeführt, aber gestochen, vgl. Nr. 500) und den gesammten Cyklus zur »Zauberflöte« (ausgeführt im Foyer des Opernhauses in Wien). Die Gruppe II enthielt Oelgemälde, Gruppe III Aquarelle, unter welchen wir die Farbenskizzen zu den Landgrafenfresken auf der Wartburg und ein ganz köstliches Blatt, eine Farbenskizze zum »Falkensteiner Ritt« (im Besitz des Herrn Major von Heyl in Worms), sowie eine Neubearbeitung des »Aschenbrödels« in Breitformat mit Hinzufügung eines neuen Blattes (Justizrath Siebert) besonders hervorheben. Das fehlende Original der schönen »Melusine« war wenigstens theilweise durch das »Wehklagen der Nixen« ersetzt, der vorletzten Gruppe, in der Grösse des Originals ausgeführt (Herr A. O. Meyer in Hamburg). Gruppe IV gab die Malerradirungen, Gruppe V die Feder-, Tusch- und Sepiazeichnungen, unter welchen wir den berühmten 12½ m langen Fries hervorheben, der das Leben Franz Lachner's darstellt, sowie die grosse Zahl der geistvollen Entwürfe für das Kunstgewerbe, von welchen manche freilich nur humoristische Schöpfungen sind, wie die »Feuergefährliche Petroleumlampe«, während die grosse Mehrzahl sich wohl zur Ausführung eignet, jedenfalls aber im Stande ist, erfindungsarmen Leuten Ideen-

---

[1]) Der Katalog (Moritz v. Schwind-Ausstellung 1887) ist vom Bureau des Hochstifts oder durch den Buchhandel zu Mk. 1. —. zu beziehen.

schätze von unerschöpflichem Reichthum zu offenbaren. Gruppe VI wies Bleistift- und Kreidezeichnungen auf, unter anderen das 46,5 cm hohe, 26 cm breite wundervolle Blatt: »Amor verlässt die schlafende Psyche« (aus dem »Aschenbrödel«), im Besitze der Frau von Stumpf-Brentano. Gruppe VII endlich zeigte den Meister als Silhouettisten: hier befand sich des Künstlers letzte Arbeit, der »Feigenesser« (Nr. 438). Die zweite Abtheilung, Vervielfältigungen nach Arbeiten des Meisters, zerfiel in Gruppe I: Radirungen, Kupfer- und Stahlstiche; Gruppe II: Holzschnitte; Gruppe III: Lithographien; Gruppe IV: Photographien und Lichtdrucke: hier waren viele seltene Blätter und vorzügliche erste Drucke ausgestellt, besonders aus der Sammlung des Herrn Dr. Heller in Frankfurt. Eine dritte Abtheilung enthielt Bildnisse des Meisters, unter welchen wir zwei Oelbilder von Otto Donner-von Richter hervorheben, einem Schüler Schwind's, der den Meister ebenso treffend ähnlich wie fein charakterisirend wiedergegeben hat. Das Städel'sche Institut, welches satzungsgemäss kein Kunstwerk ausleihen darf, hatte in seinen Räumen auf Ersuchen des Hochstifts die in seinem Besitze befindlichen Werke gleichfalls ausgestellt, welche daher, um den Ueberblick zu vervollständigen, in den Katalog aufgenommen worden sind. Dieser gibt als Einleitung eine Lebensskizze Schwind's. Er ist von Dr. H. Pallmann gearbeitet. Am 14. Mai hielt in der Ausstellung Dr. Valentin einen Vortrag über Schwind, in welchem an der Hand der ausgestellten Werke eine Charakteristik des Meisters gegeben wurde.

V. Valentin.

Im September kommt durch die Kölner Firma Heberle die Kunstsammlung des verstorbenen Freiherrn Hans von Zwierlein in Geisenheim zur Versteigerung. Den eigentlichen Schatz der Sammlung bildet die 154 Nummern umfassende Reihe gemalter Scheiben des 14.—17. Jahrhunderts, die zum Theil durch ihre Schönheit, zum Theil durch ihre kunstgeschichtliche Bedeutung hervorragende Beachtung beanspruchen. Wir bringen im nächsten Heft eine eingehende Würdigung derselben.

Litteraturbericht.

Archäologie. Kunstgeschichte.

Kunstwerke und Künstler. Dritte Sammlung vermischter Aufsätze von **Wilhelm Lübke.** Mit 69 Illustrationen. Breslau, Druck und Verlag von S. Schottländer.

Die hier gebotenen Aufsätze, die zuerst in verschiedenen Zeitschriften und Tagesblättern erschienen, sind ihrer Mehrzahl nach Berichte in des Wortes bestem Sinne über kunstgeschichtliche Veröffentlichungen hervorragender Bedeutung. Sie machen den weiteren Kreis gebildeter Kunstfreunde mit den Ergebnissen der Specialforschung in bündiger und klarer Weise bekannt und fügen den behandelten Gegenstand in den Gang der kunstgeschichtlichen Entwicklung ein. So z. B. bietet die erste Abhandlung: Heinrich Schliemann und seine Entdeckungen, das anziehende Lebensbild Schliemann's und stellt dann die wissenschaftlichen Ergebnisse seiner Funde zu Troja, Mykenä, Tyrins, nach seinen Publicationen zusammen. Die »Odysseebilder« knüpfen an Wörmann's, »Die Reliefs von Gjiöbaschi« an Benndorf's, »Tanagra« an Kekulé's Arbeit an. »Ein Pompeji der altchristlichen Kunst« macht mit Vogüé's »Syre Centrale« bekannt, Lionardo da Vinci als Architekt schliesst sich an Geymüller's Studie in Richter's Ausgabe von Lionardo's Schriften, »Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter« an Geymüller's mustergültige Publication derselben u. s. w. Hier überall wird ein abgerundetes interessantes Capitel der Kunstgeschichte erzählt, nur in einem einzigen Aufsatz: »Zwei deutsche Schlösser« fehlt diese Rundung, ist zu sehr der Charakter des Zeitungsreferates stehen geblieben. Von den selbständigen kunstgeschichtlichen Studien sind wiederum auf den grösseren Kreis gebildeter Kunstfreunde berechnet: Die Kunst und der Kaufmann, Die Brüder Hubert und Jan van Eijck, eine Villa der Renaissance (Villa Masèr), Peter Paul Rubens, Rembrandt van Rijn; mit feinem Verständniss, Wärme und Geschmack geschrieben, sind sie Muster populärer Behandlung kunstgeschichtlicher Stoffe. Aber auch der Fachmann schuldet dem Verfasser für manche Gabe, die in dieser Sammlung geboten wird, grossen Dank. Die rastlose Wanderlust, der glückliche Spürsinn des Verfassers, setzt ihn immer wieder in den Stand, auf hervorragende verschollene oder vergessene Werke hinzuweisen. So lenkt er in dem Aufsatz: Alte

Kunstwerke in Tyrol, die Aufmerksamkeit auf Gossensass und Sterzing (hernach dann auch von R. Vischer in den »Studien« behandelt); in der Knappschaftscapelle des ersteren Orts kann er einen prächtigen Schnitzaltar vom Beginn des 16. Jahrhunderts nachweisen, in Sterzing aber uns mit dem als Maler, Hans Mültscher aus Innsbruck, bekannt machen, dessen Tafeln im Rathhaus auf einen Künstler weisen, »der voll Adel und Schlichtheit durch Tiefe des Ausdrucks zu wirken sucht«. Auch sonst besitzt Sterzing noch eine Reihe von plastischen Denkmälern welche für die Geschichte der Renaissance von grosser Bedeutung sind. In den »Badischen Wanderungen« bespricht der Verfasser die Kunstwerke Offenburgs (darunter ein prächtiges Epitaph von Meister Christoph von Urach, ca. 1538) und Gengenbach, dessen Abteikirche gleichfalls ein sehr hervorragendes Werk der Plastik — ein heiliges Grab — das von 1500—1507 entstand, besitzt. Die Schongauer Studien, die an Wurzbach's Arbeit über Schongauer anknüpfen, sind von der einschlägigen Forschung bereits in gebührender Weise berücksichtigt worden (vergl. L. Scheibler: Schongauer und der Meister des ‚Bartolomäus im Repert. VII. S. 31 fg.). Der Aufsatz »Ein Mausoleum des Mittelalters« führt in die deutsche Fachlitteratur den Bau der Margarethe von Oesterreich zu Brou doch erst mit genügender Ausführlichkeit ein. Vorhandene urkundliche Publicationen werden vom Verfasser mit Erfolg für die Darlegung der Geschichte des Baues und seiner Ausstattung benützt und seine eingehende stilistische Würdigung stellt die ganze Bedeutung desselben für jene Zeit des Ueberganges mittelalterlicher Formen in die der Renaissance klar. Ebenso gibt der Verfasser als der erste eine genaue Beschreibung von Matthias Gerung's Apokalypse — von 1531 auf 1532 — und stellt deren kunstgeschichtliche Bedeutung fest. Möge der Verfasser bald sein Versprechen, eine eingehende Würdigung des gesammten Bilderschmucks der Handschrift zu geben, einlösen. Die geschichtliche und stilkritische Untersuchung über den Dom von Aquileja und seine Denkmäler ist in Folge der Umsicht, mit welcher die geschichtlichen Daten mit den Ergebnissen der stilistischen Untersuchung verbunden werden, als ein wichtiger Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters zu bezeichnen. Der Aufsatz »König Ludwig II. und die Kunst« ist ein muthiger Protest gegen den Autokratismus in der Kunst — ein Protest zugleich gegen den leichtfertigen Geschmackswandel in unserem Kunstgewerbe, das eine so gesunde hoffnungsvolle Richtung, wie es die auf die deutsche Renaissance gerichtete war, so schnell verliess, um sich wieder dem Barock und Roccocco zuzuwenden. Mit Recht weist der Verfasser darauf, welche üble Wirkung solcher kaleidoskopischer Wechsel der Formen, solche Jagd nach Neuem auch auf die Solidität des Handwerkes ausüben muss. In den »Aphorismen« spricht zu uns ein jugendlich rüstiger, den Idealen des Lebens und der Kunst warm zugethaner Geist. *H. J.*

Malerei.

P. P. Ssemónof. Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei auf Grund der in den öffentlichen und Privatsammlungen St. Petersburgs befindlichen Bilder. In russischer Sprache. Erschienen in dem »Anzeiger der schönen Künste« (Westnik isjaschtschnich iskustw), St. Petersburg, 1885 fgg.

Der Verfasser dieser Studien, Geheimrath Ssemónof, Exc., Vorsitzender des statistischen Centralcomités in St. Petersburg, ist Besitzer einer der interessantesten Privatsammlungen niederländischer Gemälde. Weder die gewöhnliche Lust am Sammeln, noch die Sucht, mit seinem Besitz zu prunken, sondern die Liebe zu dieser bestimmten Richtung der Kunst und der hieraus erwachsene Forschungstrieb haben ihn bei seinen Erwerbungen geleitet und ihn in den Stand gesetzt, aus den Resten der zahlreichen, vorwiegend im vorigen Jahrhundert begründeten Sammlungen St. Petersburgs eine Galerie zu bilden, welche für die Erkenntniss der vielverschlungenen Pfade der niederländischen, insbesondere der holländischen Malerei der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in höchstem Grade lehrreich ist. Unter den zahlreichen Bildern finden sich freilich die grossen Namen kaum vertreten, dafür aber um so vollständiger diejenigen der Meister zweiter und dritter Ordnung, welche uns die Kunst jener Zeit in den normalen und doch so mannigfach individualisirten Erscheinungen vorführen; und immer sind die Benennungen so richtig gegeben, bei den naturgemäss zahlreichen »Unbekannten« die Bestimmungen so umsichtig getroffen, dass man — was bei Privatgalerien leider so selten der Fall ist — die Räume mit dem wohlthuenden Gefühl verlässt, die Zeit in ihnen in reinem Studium und ungetrübtem Genuss verbracht zu haben, ohne dass es nöthig gewesen wäre, auf dilettantische Grillen und Schrullen Rücksicht zu nehmen.

Von der Anregung, die der Besitzer dieser Galerie durch die Thätigkeit des Sammelns erhalten, sowie von der Förderung, die er hierdurch in der Erkenntniss der niederländischen Malerei erfahren, geben die vorliegenden Studien deutliches Zeugniss. Bei dem Reichthum des ihm vorliegenden Materials konnte er allein schon auf Grund der in St. Petersburg befindlichen Gemälde der niederländischen Schule ein ziemlich geschlossenes Bild von der Entwicklung der letzteren bieten, welches sich voraussichtlich für die Höhepunkte derselben — so weit reichen die vorliegenden Hefte noch nicht — sogar als nahezu abschliessend erweisen dürfte. Hat doch Ssemónof völlig Recht mit der Behauptung, dass die Eremitage für diese Schule die erste Galerie der Welt ist; und wenn sie auch hinsichtlich der Vertretung kleinerer Meister vielfache Lücken aufweist, so helfen gerade hierin die zahlreichen dortigen Privatsammlungen — nicht in geringem Grade diejenige von Ssemónof selbst — sowie die Galerie der Akademie der Künste und die jetzt mit letzterer vereinigte Leuchtenberg'sche Sammlung in erwünschtester Weise aus.

In den Jahrgängen 1885 und 1886 ist die Arbeit, 196 Lexikonoctavseiten umfassend, erst bis zu den Vorläufern Rembrandt's gediehen und hat dieselben noch nicht vollständig absolvirt. Sie scheint somit auf etwas zu breiter Basis aufgebaut zu sein, wobei noch anzumerken ist, dass die an Resul-

taten so reiche neueste Litteratur — mit alleiniger Ausnahme von Bode's Studien zur Geschichte der holländischen Malerei und Woltmann-Wörmann's Geschichte der Malerei — darin nicht benutzt worden ist. Immerhin wird sich solches leicht nachtragen lassen. Um so vollständiger ist dafür die Aufführung der einzelnen, nach Gruppen gesonderten Künstler und die Zusammenstellung ihrer Werke, sowie der Daten über ihren Lebensgang. Sollte auch die in Aussicht genommene Uebersetzung des Werkes in's Deutsche die gegenwärtige Form behalten, so wird sie immerhin als ein werthvolles Hülfsmittel beim Studium der niederländischen Malerei zu begrüssen sein.

Werfen wir nun einen Blick auf den Inhalt, so werden wir für das 15. Jahrhundert keine wesentliche Förderung unserer Kenntniss aus dem Werk ziehen können. Da geht noch immer — um bei den Bildern der Eremitage zu bleiben — das wunderbare Doppelbild mit der »Kreuzigung« und dem »Jüngsten Gericht« (Nr. 444), von dem jüngst Justi im Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml. (1887, Heft II/III) handelte, unter dem Namen des Petrus Cristus; die schöne alte Wiederholung des die Madonna malenden hl. Lucas von Rogier van der Weyden in der Münchner Pinakothek (Erem. Nr. 445) als eigenhändiges Werk; die »Verkündigung« des van der Goes (Nr. 446) als ein Bild aus der Schule van der Weyden's.

Zu den Werken der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, unter denen manche besonders hervorragende als in Petersburg befindlich angeführt werden, wie die »Heilung des Blinden« von Lucas von Leyden (1531) in der Eremitage (welches Bild nunmehr auch mit den bisher in einer Petersburger Privatsammlung befindlichen Aussenseiten der Flügel versehen ist) und das Bildniss eines Greises von Jan Schorel beim Gen.-Adj. Issakóf, welches Ssemónof für das schönste niederländische Porträt des 16. Jahrhunderts in St. Petersburg erklärt, will ich nur die folgenden Bemerkungen machen. Bei der dem Solario zugeschriebenen »Vierge au coussin« der Eremitage kann nicht wohl von einer Originalwiederholung des Louvre-Bildes die Rede sein; die als Mabuse angeführte Madonna in Oldenburg geht nicht auf die Erfindung dieses Niederländers zurück, sondern muss nach Marco d'Oggionno copirt sein, wie namentlich aus der Farbenzusammenstellung hervorgeht; die grosse, ehemals Mabuse genannte »Anbetung der Könige« in Dresden ist nunmehr als ein bezeichnendes Werk der Spätzeit des »Meisters des Todes der Maria« allgemein anerkannt und kann daher nicht mehr unter den Werken Mabuse's mit aufgeführt werden; das angebliche Selbstbildniss des Lucas von Leyden in den Ufficien hätte nicht unter dessen Werken aufgeführt werden sollen.

Das dritte Capitel behandelt die niederländische Schule der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, das Fortwirken des italienischen Einflusses einerseits und das Erstarken einer rein nationalen Malerei andererseits, wodurch schliesslich die Scheidung der holländischen von der vlämischen Richtung herbeigeführt wird. Hier können nur einige der interessanteren Bilder und Meister hervorgehoben werden, um einen ungefähren Begriff von den Schätzen zu geben, die in St. Petersburg vorhanden sind. So wird aus dem Besitz des Verfassers ein bezeichnetes capitales Bild von Frans Floris, eine »Charitas«,

angeführt. Auf S. 69 wird der Versuch gemacht, die aus etwa 30 Gliedern bestehende, durch drei Generationen sich hinziehende Künstlerfamilie der Francken in Gruppen zu vereinigen und zu charakterisiren, wobei freilich irrigerweise, wenn auch nicht ohne Zweifel, Sebastian Vranck als Vertreter einer besonderen, vierten Gruppe dieser Familie aufgeführt wird. Von einem der Francken der ersten Generation wird ein »Solon bei Crösus« (im Besitz von Herrn A. A. Kaufmann) und das »Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge« (bei Herrn Ssemónof) angeführt. Von dem alten Brueghel ein »Bauernmahl« (Ssemónof) und das Gegenstück, eine »Kirmess« (Kaufmann); ferner bei Ssemónof ein »Tanzendes Bauernpaar«, bezeichnet und 1547 datirt. Von Spranger, ausser einer »Venus« in der Eremitage, eine »hl. Catharina« (bei Frau Jakobson) und das »Trojanische Pferd«, datirt 1578 (bei Herrn R. M. Lingen). Eine »Bauernfestlichkeit« von 1579, bezeichnet /C\ (bei Herrn Marlin in Moskau), wird Karel van Mander zugeschrieben und daraus der Schluss gezogen, dass er schon vor seiner Uebersiedelung nach Holland den italienisirenden Styl abgestreift habe. Ein ähnliches Bild bei Herrn Ssemónof, wo auch ein vermuthungsweise ihm zugeschriebenes zärtliches »Bauernpaar«. Von dem älteren Frans Pourbus zwei schöne Bildnisse in der Eremitage, zwei bei der Fürstin Dondukóf-Korssákof; von dem jungen drei Bildnisse in der Eremitage und eines in der Leuchtenberg'schen Galerie. Der seltene Hans Bol ist allein bei Herrn Ssemónof durch drei Landschaften auf Kupfer vertreten, von denen zwei mit dem Monogramm bezeichnet sind und Gegenstücke bilden; zu dem dritten, unbezeichneten, von runder Form, befindet sich das Gegenstück bei Herrn Merlin in Moskau. Eine Landschaft von L. v. Valckenburg von 1595 in der Leuchtenberg'schen Galerie; von demselben, jedoch unter dem Namen des alten Brueghel, ein sehr belebter »Bauerntanz im Freien«, bei Herrn P. A. Chwostschinskij. Dass Meister wie Paulus Bril und Jan Brueghel hier, wie fast überall, reichlich vertreten sind, liess sich erwarten. Von Peeter Brueghel d. j. eine »Anbetung der Könige«, in Schneelandschaft, in der Kúschelef'schen Galerie der Akademie der Künste. Als vom älteren Steenwijck herrührend werden drei Bilder in der Eremitage angeführt und eine »Befreiung Petri« im Privatbesitz, wobei angemerkt wird, dass von den elf dem Verfasser bekannten Darstellungen dieses Gegenstandes nur noch ein zweites Exemplar, das von 1604 datirte der Wiener Galerie, von dem älteren Steenwijck herrühre, während alle übrigen dem jüngeren gehören.

Das vierte Capitel ist den holländischen Malern um die Wende des 16. Jahrhunderts gewidmet. Da werden Bilder von Cornelis van Harlem von 1597, 1610 und 1620 angeführt; zwei bemerkenswerthe Abr. Bloemarts, in der Ströganof'schen Majoratsgalerie (»Anbetung der Hirten«) wie beim Fürsten Belossélski (»Die vier Kirchenväter«); wahrscheinlich von demselben auch der »Traum Jacob's« beim Senator Gotówzof, während die A. Blommaert bezeichneten Landschaften in der Akademie der Künste (zwei Gegenstücke) und beim Verfasser (datirt 1664) seinem Sohne Adrian angehören müssen. Von Joachim Uutewael ein »Christus als Kinderfreund« von 1621 bei Herrn Kaufmann. Ferner acht Mirevelts, vier in der Eremitage, vier in Privatbesitz. Von Moreelse

ein »Venusberg«, datirt 1602 bei Herrn Ssemónof, eine »Mutter mit Kind« und ein weibliches Bildniss in der Eremitage, ein »Parisurtheil« von 1631 bei Baron Kússof. Vier R. Saverys und schliesslich gar zwölf David Vinckboons.

Im fünften Capitel wendet sich Ssemónof den unmittelbaren Vorläufern Rembrandt's zu und führt von den um Elsheimer sich schaarenden Künstlern allein 21 Bilder an, von denen nur eines der Eremitage angehört. Der Verfasser allein besitzt zwei Lastmans, eine »Verkündigung« von 1618 und »Abraham die drei Engel empfangend« von 1621; dazu kommt der »Auszug Abraham's nach Mesopotamien« von 1614, ein Bild, das sich ehemals bei Herrn Ssolowjóf befand. Von dem seltenen Jan Pijnas ein Capitalbild von 1618, »Jacob die Nachricht von dem Tode Joseph's empfangend«, beim Grafen P. P. Schuwálof; demselben wird vermuthungsweise auch ein »Jacob seinen Enkel segnend« in der Sammlung des Verfassers zugeschrieben. In Bezug auf die Frage, ob Rembrandt bei Jan Pijnas oder bei dessen Sohne Jacob gelernt habe, neigt sich Ssemónof der Ansicht zu, dass hierbei wohl eher letzterer in Betracht zu kommen habe, da er um 1624 bereits ein vollständig ausgebildeter Maler gewesen, während es fraglich sei, ob der Vater um diese Zeit noch gelebt habe. Dagegen hält er Jan Pijnas für den Lehrer des Pieter de Grebber, der bei Goltzius († 1616) nur kurze Zeit gelernt haben könne. Von Moeijaert wird in der Eremitage eine »Flucht der Cloelia«, beim Verfasser eine »Beschneidung Mosis« von 1639 und in anderem Privatbesitz eine »Findung Mosis« von 1649 angeführt. Eine Landschaft im Besitz des Herrn Ssemónof erinnert sowohl an ihn, wie an Gerrit Blecker. Bei demselben drei Bilder von L. Bramer, von denen zwei datirt sind (1633 und 1639); sechs weitere Bilder dieses Künstlers werden als bis vor Kurzem in St. Petersburg vorhanden, zum Theil noch dort befindlich, angeführt. Für den Entwicklungsgang Bramer's ergibt sich das Resúltat, dass er von 1630 bis 1640 neben Rembrandt und zum Theil denselben beeinflussend gewirkt habe, was namentlich aus Rembrandt's schöner »Kreuzabnahme« der Eremitage von 1634 hervorgehe; nach diesem Zeitraum aber habe er selbst wiederum den Einfluss des genialen jüngeren Meisters an sich zu erfahren gehabt. Ein auf 58 Nummern sich belaufendes Verzeichniss der Werke Bramer's schliesst dieses Capitel ab.

In dem sechsten Capitel, welches in dem Jahrgang 1886 erst begonnen ist, werden die der arkadischen Richtung huldigenden Meister der vorrembrandtschen Zeit behandelt.

Mehrfach ist in diesen Blättern von einer interessanten Sammlung die Rede, die vor wenigen Jahren durch einen Herrn Meazza nach Mailand übergeführt und dort 1885 versteigert worden ist. Es werden da unter anderem erwähnt: von dem alten Brueghel ein »Bauerntanz im Zimmer«, von K. v. Mander eine »Bauernlustbarkeit im Freien« von 1600, von P. Brueghel d. j. eine »Versuchung des hl. Antonius« und eine »Magdalena«, beide auf Kupfer, von Mirevelt zwei vorzügliche Bildnisse vom Jahr 1630, Kniestücke; von Bramer eine »Verkündigung« und eine Allegorie auf den »Sieg des Christenthums«.

W. v. S.

Albrecht Dürer von **L. Kaufmann.** Zweite verbesserte Auflage. Mit einer Heliogravure, fünf Lichtdrucken und neun Holzschnitten. Freiburg i. Br., Herder'sche Verlagshandlung, 1887.

Diese Dürerbiographie erschien in erster Auflage 1881 in Köln (vergl. Repert. IV. S. 316); nun liegt die zweite Auflage vor in vornehmeren Gewande und mit trefflichen Illustrationen ausgestattet, welche der ersten Auflage gänzlich mangelten. Letzteres that ihr besonders noth, denn von Anfang an nicht bestimmt für den engen Kreis des Fachgelehrten, bedurfte das Wort der Erläuterung durch das Bild. Die ausgezeichnete Befähigung des Verfassers für die Bearbeitung dieses Stoffes wurde schon der ersten Auflage gegenüber hervorgehoben; nur jahrelanger vertrauter Umgang mit Dürer's Kunstschöpfungen konnte diesem Lebensbilde so sichere und knappe Umrisse geben. Mit den Fortschritten der Dürerforschung zeigt sich der Verfasser auch in der neuen Auflage wohl vertraut; nichts ist ihm entgangen, auch nicht die kleinste Abhandlung, die Stellungnahme im Text zu den einschlägigen Fragen beweist dies ebenso wie die vermehrten Anmerkungen, die in der neuen Auflage zu grösserer Bequemlichkeit des Lesers gleich unter dem Text gesetzt worden sind. Der Annahme von der ersten Reise Dürer's nach Venedig während seiner Gesellenwanderjahre stimmt auch jetzt der Verfasser noch nicht ohne Vorbehalt zu. Abweichend von der ersten Auflage erklärt sich jetzt der Verfasser für die Authenticität des Madrider Exemplars des ersten Elternpaares; er hatte früher mit Thausing und Anderen das florentinische als das Original genannt. Es ist richtig, dass schon äussere Gründe für die Echtheit des Madrider Exemplars sprechen: das Mainzer Exemplar, das als Copie gesichert ist, weist nicht auf das florentinische, sondern auf das Madrider Exemplar als Vorbild hin. Aber schwer wird es immerhin, das florentinische Exemplar einem späteren Copisten, der auch noch eine äusserst sorgsam und naturwahr ausgeführte Umgebung hier hinzucomponirt haben müsste, zuzuweisen; Referent, der wiederum Gelegenheit hatte, das florentinische Exemplar wiederholt zu sehen — es hängt allerdings nicht sehr günstig — kann sich nicht des Gedankens entschlagen, dass wir darin doch eine Replik aus Dürer's Werkstatt besitzen. Sonst fand Referent keine von der ersten Auflage abweichende Ansicht vorgetragen. Zu dem in der letzten Zeit am heftigsten geführten Streit über das Verhältniss Dürer's zu den W. Stichen nimmt der Verfasser nicht Stellung, konnte sie nicht nehmen, weil er in einem auf einen grössern Kreis berechneten Buch nur gesicherte Forschungsergebnisse mitzutheilen hatte. Auch das Capitel: Dürer und die Reformation blieb ungeändert stehen. Dass es den zeitgeschichtlichen und biographischen Thatsachen widerspricht, in Dürer den doctrinären Protestanten zu sehen, in seinen Werken, ähnlich wie in jenen Cranach's, tendenziöse Absichten wittern oder gar nachweisen zu wollen, ist richtig — aber eingehende Prüfung der Schriftzeugnisse lässt es doch nicht zu, Dürer's Stellung zu Luther mit der Pirkheimer's zu identificiren. Der Brief an Kratzer vom December 1524 und die Worte Luther's an Eoban Hesse, als er die Nachricht vom Tode Dürer's erfahren, sprechen genügend dagegen. Möge der Streit endlich ruhen

— begnüge man sich damit, dass der Geist des Evangeliums in keinem Zeitgenossen Dürer's lauterer lebte und wirkte als in ihm. Kleinigkeiten betreffend, möchte ich nur erinnern, dass die Holzschuher'sche Tafel sich nicht mehr in der St. Morizcapelle, sondern in der Galerie des germanischen Museums befindet, und dass der Verfasser der Schrift De divina proportione nicht wie es in der 1. und 2. Auflage heisst, Luca Paësoli, sondern Luca Paccioli heisst.

H. J.

La Tour par **Champfleury.** Ouvrage accompagné de 15 gravures. — Le Baron Gros par **G. Dargenty.** Ouvrage accompagné de 27 gravures. Librairie de l'Art. Paris, J. Rouam, 1886 e 1887.

Wiederum zwei neue Künstlerbiographien der von E. Müntz mit so viel Tact und wissenschaftlichem Ernst geleiteten Sammlung der »Artistes Célébres«. Die Biographie des grossen Pastelmalers La Tour hat Champfleury zu einem ebenso unterrichtenden wie picanten Zeitbild gestaltet. La Tour, der grillige Freund der Philosophen und Tänzerinnen und Sängerinnen der Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. gab den anregenden Stoff — aber es konnte ihn doch nur ein Mann auf so wenigen Seiten anregend gestalten, der, wie Champfleury, mit dem feinsten Geschmacke prickelnden Geist und intime Kenntniss jener Periode verbindet. Wie monoton hätte eine Monographie werden müssen, welche uns durch die grosse Reihe der Werke La Tour's begleitet, die Vorzüge und Schwächen jedes Werkes gewissenhaft registrirt hätte. Champfleury baut seine Monographie auf einer Reihe Zeit- und Lebensbilder auf. La Tour von Diderot geschildert, La Tour's Beziehung zu Rousseau, dann zur Pompadour, zu der Sängerin und Tänzerin Fräulein Camargo und zur Sängerin Fräulein Fel werden in einzelnen Capiteln behandelt; davon sind die, welche Fräulein Camargo und Fräulein Fel gewidmet sind, wieder für sich biographische Cabinetsstücke. Dann folgen zwei Abschnitte: »La Tour als Philosoph«, »La Tour in seinem Alter«. Aus allen diesen Capiteln fallen so viel scharfe Streiflichter auf La Tour als Menschen und als Künstler, dass man am Schlusse geradezu greifbar seine künstlerische Individualität vor sich sieht. Das rein kunstgeschichtliche ergänzt dann ein Verzeichniss der von La Tour von 1737 bis 1773 im Salon ausgestellten Werke — die Anführung der Museen und Sammlungen, in welchen sich heute dessen Hauptwerke finden und endlich die Bibliographie dieses Künstlers.

In anderer Art erzählt G. Dargenty die Biographie des Baron Gros. Er hält den biographischen Faden fest, beginnt mit Gros' Eintritt in das Atelier David's und folgt dann seiner Entwicklung und seinen Lebensschicksalen bis zu seinem Tode durch Selbstmord. Dargenty wird nicht zum Panegyriker. Er sagt ausdrücklich: Das Kaiserreich hatte Gros Leben und Ruhm gegeben, der Fall desselben war auch das Ende seines Ruhms, weil das Ende seines Talents. Gewiss, wie David der Epiker des Revolutionszeitalter war, so Gros der des ersten Kaiserreichs; was er hernach schuf, ist voll von inhaltlosem Pathos, das gilt selbst von seinen Porträts. Mit feinem Verständniss ist die Begründung dieser Thatsache dargelegt; die bis zum Fanatismus gesteigerte künstlerische Pietät für David spielt hier auch eine

Rolle. Dazu wollte der Künstler in seinen Werken mit der Zeit Frieden schliessen und stand ihr innerlich doch ganz fern. In solchem Zwiespalt ging seine Kraft unter, das hat er gefühlt und darum den Tod gesucht. Am Schlusse gibt auch Gros die Bibliographie dieses Künstlers, die sich aber auf französische Werke beschränkt; von deutschen Werken hätten wohl Anführung verdient die treffliche Würdigung bei Julius Meyer, Geschichte der franz. Malerei im 19. Jahrhundert, und Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. I. Den Schluss bildet das Verzeichniss der wichtigsten Gemälde und Zeichnungen des Künstlers und der Sammlungen, in welchen sie sich befinden.

Kunstindustrie.

Histoire de la Verrerie et de l'Émaillerie par **Edouard Garnier.** Tours, Alfr. Mâme et fils. imp. 8° VII und 573 S. mit 4 Taf. in Farbendruck und 119 Holzschnittillustrationen.

Das vorliegende Werk bildet nach Art der Behandlung des Gegenstandes, wie nach seiner Tendenz ein Gegenstück zu desselben Verfassers »Histoire de la Céramique«, die sich, nach der schnellen Folge der Auflagen zu urtheilen, der besonderen Gunst des Publicums zu erfreuen hat. Wie dort, verfolgt der Verfasser auch in seiner letzten Arbeit den Zweck, weitere Kreise in die Geschichte zweier Kunstzweige einzuweihen, deren Entwicklung bei denselben bisher nicht die Beachtung fand, wie sie die fast tägliche Berührung mit ihren Erzeugnissen voraussetzen liess. Dieser Tendenz seiner Arbeit gemäss beschränkt sich Garnier auf die in ebenso anregender Form wie klarer Fassung gegebene Darstellung geschichtlich feststehender Thatsachen, ohne des weiteren auf die Discussion der auch hier noch in Fülle vorhandenen zweifelhaften und strittigen Punkte im Einzelnen einzugehen. Indem er jedoch zur Erfüllung seiner Aufgabe eine umfassende, bis auf die jüngsten Erzeugnisse herabreichende Kenntniss der einschlägigen Litteratur, und zwar sowohl der französischen, als auch der ausländischen, insbesondere der deutschen mitbringt, und durchwegs die litterarischen Nachweise für die Behandlung der einzelnen Fragen gibt, zeigt er nicht nur dem sich für eine oder die andere derselben interessirenden Leser die Wege, um sich eingehende Kenntniss darüber zu verschaffen, sondern bietet auch dem Forscher erwünschte Zusammenstellung des Quellenmaterials, die dieser sonst genöthigt wäre, aus zahlreichen Fachschriften zusammenzusuchen. Schade nur, dass der Verfasser seine Nachweise nicht durchwegs nach Band und Seitenzahl der citirten Werke präcisirt, sondern sich zum Theil mit deren blosser Titelangabe begnügt.

Nur in dem die Geschichte der französischen Glasindustrie erörternden Abschnitt — derselbe ist der umfangreichste des ganzen Buches, indem er sich über 133 Seiten erstreckt, während z. B. der Venedig gewidmete bloss 38, der Deutschland behandelnde gar nur 32 Seiten umfasst — weicht der Verfasser von der in seinem Buche sonst befolgten Methode insofern ab, als er hier die Erzählung auf viel breiterer Grundlage aufbaut, dem Detail, auch soweit es sich nur auf die industrielle und commercielle Seite des Gegenstandes

bezieht, viel mehr Raum zugesteht, ja sogar urkundliches Material in Gestalt von königlichen Privilegienbriefen, Decreten und Entscheidungen des Staatsraths, Denkschriften von Betheiligten u. dgl. ihrem vollen Wortlaut nach in die geschichtliche Darstellung aufnimmt. Ob es im Interesse der Geschlossenheit und Einheitlichkeit dieser letzteren nicht geboten gewesen wäre, jenes aus dem Text auszuscheiden und eventuell in einem Anhang zu vereinigen, wollen wir nicht weiter erörtern. Jedenfalls ist der ausländische Leser dem Verfasser für diese Partie seines Buches, die ihm das meiste Neue, darunter auch vielfach bisher Unveröffentlichtes bringt, zu besonderem Danke verpflichtet, mögen in Folge dessen, wie oben dargethan, auch die anderen Länder etwas zu kurz gekommen sein. Dagegen wird man es bedauernd vermissen, dass gerade der Frankreich gewidmete Abschnitt viel weniger illustrirt ist als die übrigen Kapitel. Denn wenn auch im Allgemeinen das dafür zu Gebote stehende Material nicht so reichlich vorhanden ist, als für die venezianische und deutsche Glasindustrie, so hätten sich doch aus den Schätzen des Musée de Cluny oder eines der reichen Privatcabinete zu Paris den hier gebotenen bloss drei Abbildungen, leicht noch einige charakteristische Formen französischer Erzeugnisse hinzufügen lassen.

Da wir nun aber gerade auf die Illustrationen des Garnier'schen Buches zu sprechen gekommen sind, so wollen wir nicht versäumen, den von den gewöhnlichen Erzeugnissen dieser Art auf das vortheilhafteste abstechenden Charakter desselben, insofern er gerade durch die Abbildungen bedingt ist, rühmend hervorzuheben. Diese sind nämlich (mit Ausnahme der Chromos) durchwegs von dem Verfasser selbst, zumeist nach eigenen Aufnahmen auf den Holzstock gezeichnet und von dessen Schwiegervater Trichon geschnitten. Dies allein schon sichert dem Illustrationsschmuck in diesem Falle das Gepräge einer Einheitlichkeit, das gegenüber der Zerfahrenheit, die sich in jenem nach der heutigen Art und Weise seiner fabriksmässigen Herstellung gewöhnlich offenbart, an und für sich wohlthuend wirken muss. Nun kommt aber noch die besondere Liebe und Sorgfalt dazu, womit beide Meister an ihre Arbeit gegangen sind, sowie die Vortrefflichkeit der typographischen Herstellung. Man wird diese Vorzüge erst voll würdigen, wenn man die Illustrationen des Garnier'schen Buches mit den besten gleichartigen Erzeugnissen des deutschen Büchermarktes, also z. B. etwa mit den Abbildungen im Seemann'schen Kunstgewerbeblatt, in Falke's Aesthetik des Kunstgewerbes u. a. m. vergleicht.

Es ist uns leider versagt, näher auf den Inhalt des Garnier'schen Buches einzugehen; wir müssen uns mit wenigen Bemerkungen über einzelne Punkte begnügen, die wir in der Darstellung des Verfassers entweder nicht genügend betont, oder in einer von den Resultaten der neuesten Forschungen abweichenden Weise behandelt finden. So vermissen wir S. 45, wo von den geschnittenen und gravirten antiken Gläsern in einer ihrer Wichtigkeit nicht ganz gerecht werdenden Beschränkung auf wenige Zeilen gehandelt wird, die Anführung des vornehmsten Beispieles dieser Art: der drei Flacons (ampullae) von Populonia, Odemira und im Museum der Propaganda mit der fortlaufenden

perspectivischen Darstellung des Golfes von Bajae und Pozzuoli; ebenso an einer vorhergehenden Stelle die Erwähnung der Schale des Baron Rothschild in London mit der Reliefdarstellung der Strafe des Lykurgos, als eines der hervorragendsten Erzeugnisse antiker Glaskunst. In dem der Glasindustrie des Mittelalters gewidmeten Capitel hätten vor allem die so interessanten Angaben des Theophilos über die Glasbereitung nicht fehlen dürfen, wie ja der Verfasser im zweiten Theil seiner Arbeit auch die auf die Herstellung des Emails bezüglichen Vorschriften desselben Autors reproducirt. Für die Gläser »à la façon de Damas« nimmt Garnier (S. 59, 70 und 281) ausschliesslich orientalisch-saracenische Provenienz in Anspruch, ohne auf die Ausführungen Friedrich's, wodurch ihr venezianischer Ursprung sicher gestellt erscheint, Rücksicht zu nehmen, was um so befremdender ist, als er das Friedrich'sche Buch kennt und sonst wiederholt citirt. Auch über die sog. »Hedwigsbecher«, die ja gerade in jener Frage des Ursprungs der Gläser «nach damascenischer Art» für Venedig den Ausschlag gegeben haben (s. Friedrich, Altdeutsche Gläser S. 195 ff.) schweigt Garnier ganz, ebenso über ihre Vorbilder, die geschnittenen orientalisch-saracenischen Gläser — wie denn grade dieses Capitel und darin besonders die Glaskunst des Orients etwas gar zu kurz abgemacht ist. S. 113 wird Altare, bei Savona, in das Grossherzogthum Mantua verlegt, da es doch zum Marquisat von Montferrato gehört, welch letzteres allerdings sich seit 1533 durch Erbfolge im Besitz der Herzoge von Mantua befand, p. 141 wird die Priorität der Anwendung von Steinkohlenfeuerung zur Glasbereitung i. J. 1616 dem Roueneser «gentilhomme-verrier» François de Garsonnet zugetheilt, wo doch nach der Darstellung S. 305 das Anrecht darauf den Engländern Sir William Slingsby und Sir Robert Mansell (seit 1611) gewahrt bleiben muss.

In der Darstellung der Geschichte der deutschen Glasindustrie folgt der Verfasser den Ausführungen Friedrich's in dessen »Altdeutsche Gläser« und wird den eigenthühmlichen Vorzügen derselben im Allgemeinen in unparteiischer Weise gerecht. Nur in der unbedingten Herleitung der deutschen Emailglasmalerei von jener Venedig's können wir ihm nicht bedingungslos folgen: ob diese nicht vielmehr sich seit dem Mittelalter aus der Glasmalerei für kirchliche Zwecke selbständig entwickelt hat, bleibt wenigstens nicht unwahrscheinlich, wenn auch nach dem heutigen Stande der Forschung nicht apodiktisch nachweisbar. Dass die ganze deutsche Glasindustrie originell, nicht aus jener Venedig's hervorgegangen ist — wie dies ja durch ihre völlig abweichenden Formen und ganz selbständige Terminologie ewiesen ist — spricht übrigens auch für die Entwicklung der deutschen Emailglasmalerei unabhängig von der venezianischen. Bei der Anführung der einzelnen localen Productionsstätten (S. 250 ff.) vermissen wir die Erwähnung der thüringer, schlesischen und spessarter Hütten; bei jener der verschiedenen Formen die Angster, Spechter, Brüderlein, Krautstrünke u. a. m., während der »Tummler« in seiner Definition mit dem »Handtummler« verwechselt ist. Bei den farbigen Gläsern sind die blauen Gläser mit Emailmalerei vom Ende des 16. Jahrhunderts, deren Erzeugung Friedrich nach Schlesien zu verlegen und auf das

Eingreifen Agricola's, der ja längere Zeit in Venedig gelebt hat, zurückzuführen geneigt ist, nicht angegeben; wo von den geschnittenen Gläsern die Rede ist, fehlen die Nachrichten über die frühesten Glasschneidereien in Böhmen und Nürnberg zu Ende des 14. Jahrhunderts, und über die älteste deutsche Glasschleiferei, jene in Schwäbisch Gmünd, worin schon um 1560 für venezianische Häuser gearbeitet wurde. Die über Aug. Hirsvogel, S. 250 und 269 gegebenen spärlichen und zum Theil (was seine Subvention durch den Magistrat von Nürnberg und seinen Tod in dieser Stadt betrifft) irrigen Nachrichten wären aus der Monographie Friedrich's über den Meister zu ergänzen, bez. zu berichtigen gewesen — doch scheint der Verfasser dieselbe noch nicht gekannt zu haben. Die Nachrichten über Bern. Schwarz (S. 268) sind nach Ilg und Friedrich zu ergänzen, insbesondere was den Bestand der Landshuter Fabrik von 1560—1586 betrifft. Auch die böhmische Kristallglasindustrie hätte ihrer Bedeutung entsprechend, ausführlichere Behandlung verdient, als ihr S. 275—79 zu Theil wird. Die S. 299 ff. gegebenen Nachrichten über Diamantgravirung auf Glas in Holland ergänzen die von Gerspach (L'Art de la Verrerie S. 288 ff.) hierüber mitgetheilten ausführlicheren Daten, wodurch uns von einem bisher unbeachteten Verfahren in der künstlerischen Behandlung des Glases erwünschte Kunde wird.

Die zweite, kleinere Hälfte seines Buches — etwas über 200 Seiten, während die erste fast vierthalbhundert umfasst — widmet der Verfasser der Emailkunst. Er folgt hier durchwegs den Forschungen seiner Landsleute Léon de Laborde, Labarte, Darcel, Ch. de Linas. Eigenem, überhaupt bisher Unveröffentlichtem sind wir in diesem Theile seiner Arbeit nicht begegnet. Die Darstellung dagegen ist ebenso sorgfältig, das Abwägen der einander gerade in den wichtigsten Fragen entgegenstehenden Ansichten ebenso gründlich, wie im ersten Theile. Bei der Anführung der hervorragendsten Erzeugnisse der Emailkunst wäre in einem oder dem andern Zweige (z. B. bei den Werken der rheinischen Schule) grössere Vollständigkeit erwünscht, bei der Auswahl der Illustrationen die Berücksichtigung auch anderer öffentlicher und Privatsammlungen — neben denen des Louvre und Mr. Spitzer's, welchen jene in ihrer überwiegenden Mehrzahl entnommen sind — in grösserem Maasse, als stattfand, geboten gewesen. Bei Beschreibung der ungarischen Königskrone hat es der Verfasser übersehen, dass sich daran in den vier sich kreuzenden Bügeln Ueberreste der sog. Stefanskrone erhalten haben, deren Emails sich als abendländische Arbeiten kennzeichnen, im Gegensatz zu denen an dem Stirnreif (dem Geschenk des Kaisers Michael Ducas an König Geiza I. († 1077). Nebenbei sei hier erwähnt, dass unter diesen letzteren und zwar in den Emails der spitzgiebligen und halbrunden Zinkenaufsätze des Stirnreifs, Bischof Ipolyi jüngst in seiner neuen Publication über die ungarischen Kroninsignien unzweifelhaftes émail-à-jour nachgewiesen hat. — Wenn der Verfasser S. 395 für die nur in einigen wenigen Stücken vorhandenen Beispiele von Zellenschmelz auf Kupfer mit Anwendung von Kupferdraht byzantinischen Ursprung in Anspruch nimmt, so findet er sich damit im Widerspruch mit den Autoritäten auf diesem Gebiete: Labarte will sie höchstens als Arbeiten von im

Abendlande beschäftigten byzantinischen Künstlern gelten lassen. Auch das von Bucher (Gesch. d. techn. Künste, I., 56) veröffentlichte Medaillon aus dem Welfenschatz, das Garnier nicht zu kennen scheint, trägt unverkennbar das Gepräge occidentalischer Entstehung. S. 396 versetzt der Verfasser, Labarte folgend, das älteste der Essener Kreuze mit der Inschrift »Mathild Abba et Otto Dux« an das Ende des 11. Jahrhunderts, während es vor 982, dem Todesdatum Herzogs Otto entstand (s. Aus'm Weerth, Darcel). S. 419 wird ein von dem Mönche Hugo zu Beginn des 13. Jahrhunderts auf einigen heute in Nôtre Dame zu Namur befindlichen Werken angewandtes Verfahren flüchtig erwähnt, welches, wenn wir nicht irren, mit dem sog. Email brun (Schmelzfirniss) identisch ist. Dieses aber war, wie A. Schnütgen jüngst nachgewiesen hat, seit Mitte des 12. Jahrhunderts in den Goldschmiedewerkstätten am Rhein und an der Maas im Gebrauch, wohin es wahrscheinlich aus Hessen und Westphalen übertragen worden sein musste, da schon Theophilus ein Recept für dessen Herstellung gibt.

In der Frage nach dem Ursprung des Limosiner Grubenschmelzes schliesst sich Garnier der heute allgemein geltenden Ansicht an, wornach dessen Technik aus den rheinischen Goldschmiedewerkstätten nach Frankreich übertragen worden sei. Nun scheint aber diese Frage, die man endgültig entschieden glaubte, neuerdings wieder auf die Tagesordnung gesetzt werden zu sollen. Auf der retrospectiven Ausstellung, die im vorigen Sommer in Limoges stattfand, war nämlich auch ein erst kürzlich in der Sacristei der Kirche von Bellac entdeckter Reliquienschrein mit 11 Medaillons in Grubenschmelz auf vergoldetem Kupfergrund zu sehen, für welche E. Molinier (s. dessen Bericht in der Gaz. d. beaux-arts 1886, II., S. 165 ff.) entschieden französischen Ursprung und aus dem Vergleich mit einem ähnlichen Schrein der Abtei Conques, der vor d. J. 1137 datirt, dieselbe Entstehungszeit in Anspruch nimmt. Indem nun die urkundlichen Nachrichten, woraus man bisher auf die Uebertragung der Emailkunst vom Rhein nach Frankreich geschlossen hat, spätere Daten (1144 und 1181) ergeben, als jene Jahreszahl 1137, so wäre damit das frühere Bestehen der Emailkunst in dem letzteren Lande erwiesen. Es wird abzuwarten sein, ob die Discussion, die sich über diese Frage nothwendig entspinnen muss, der Schlussfolgerung Molinier's Recht geben, oder die bisher geltende Ansicht bestätigen wird.

Neben dem deutschen und französischen Grubenschmelz vermissen wir bei Garnier die Erwähnung der italienischen Arbeiten dieser Art. Wenn die fragliche Technik auch jenseits der Alpen bei weitem nicht die Bedeutung erlangte wie im Norden, so wären schon der Vollständigkeit halber Werke, wie die Halbfiguren von Heiligen im Museum von S. Maria nuova zu Florenz anzuführen, insbesondere auch die Verwendung des sog. Nielloemails durch die Goldschmiede Siena's, vor allem durch G. Turini, wovon uns ja noch Zeugnisse in vorhandenen Arbeiten erhalten sind, hervorzuheben gewesen. — Auch dem italienischen Reliefschmelz widmet der Verfasser nicht die eingehende Darstellung, die er unsrer Ansicht nach verdient hätte. Neben der Aufzählung der Meister wäre hier doch vor allem eine von Abbildungen be-

gleitete Beschreibung wenigstens der hervorragendsten ihrer Arbeiten am Platze gewesen. Nebenbei gesagt wird S. 452 dem Ant. Pollajuolo das Kreuz am Silberaltar der Opera di S. Giovanni und die emaillirte Pax mit der Kreuzabnahme (Pietà) im Museo nationale fälschlich zugeschrieben: von jenem gehört ihm im Verein mit Miliano Dei nur die untere Hälfte an, diese aber ist ein Werk Giov. da Saldo's, wie jüngst Campani (Guida del Museo nazionale S. 102) nachgewiesen hat.

Von den erst zur Zeit der Renaissance aufgekommenen Techniken behandelt der Verfasser ausser dem limousiner Maleremail nur das venezianische Email ganz flüchtig, erwähnt dagegen das sog. Email en résille sur verre, sowie das ungarische Filigranemail (opus transsylvanicum) gar nicht. In der Frage nach dem Ursprung jenes ersteren schliesst sich Garnier der Ansicht derjenigen Forscher an, die dessen Entstehung aus dem Bestreben herleiten, ein Verfahren aufzufinden, das im Email auf Kupfer die Wirkungen des Reliefschmelzes auf Gold- oder Silberplatten zu erreichen gestattete; und die es als eine Erfindung einheimischer Meister in Anspruch nehmen. Diese Hypothese erhält allerdings durch den jüngst von L. Courajod erbrachten Nachweis, dass sich schon an der vom Jahre 1465 datirten und wahrscheinlich um zwei Decennien früher entstandenen kleinen Nachbildung der capitolinischen Marcaurelstatue, einer bezeichneten Arbeit Filarete's, welche die Antikensammlung in Dresden bewahrt, deutliche Proben von Maleremail in sog. camayeu d'or vorfinden, einen gewaltigen Stoss — dagegen die Herleitung des französischen Maleremails aus der Uebertragung der in Italien ohne Zweifel schon länger geübten analogen Technik viel grössere Wahrscheinlichkeit.

Was endlich die typographische Ausstattung des vorliegenden Werkes anlangt, so findet das Lob, das wir jüngst einer Publication desselben Verlags von gleicher Richtung und Tendenz zu spenden in der angenehmen Lage waren, auch auf das Garnier'sche Buch volle Anwendung.

C. v. Fabriczy.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Antonius von der Linde: Geschichte der Erfindung der Buchdruckkunst, 3 Bde. Berlin, Asher & Co. 4.

Mit der vorliegenden Arbeit hat ein grosses nationales Werk seinen Abschluss gefunden. Da die Typographie mit den vervielfältigenden Künsten in engem Zusammenhange steht, so ist es wohl gerechtfertigt, demselben wenigstens ein Paar Zeilen zu widmen.

Das Werk ist ein Ergebniss ausdauernden Fleisses und unbestechlichen Scharfsinnes, und es ist in seinen 14 Büchern alles nur denkbare Material zusammengetragen, was sich auf die Urgeschichte des Buchdruckes bezieht. Hoffentlich wird jetzt ein für allemal die Kosterlegende beseitigt sein; war es schon für den Denkenden durch die Schrift von der Linde's im Jahre 1869 bis 1870 entschieden, so ist jetzt die Sache so anschaulich und eingehend dargestellt, dass es auch der blödeste Verstand einsehen kann. Freilich kann

man leider sagen: Le roi est mort, vive le roi! denn erscheint die Kosterlegende jetzt vollkommen weggekehrt, so muss der Verfasser gegen einen neuen Schwindel Front machen, nämlich gegen den Versuch so unklarer Köpfe, wie Hessels und Faulmann, eine »Gutenbergslegende« herzustellen. Der Recensent hatte bereits vor dem Erscheinen des von der Linde'schen Werkes die Schrift von Hessels gelesen und sich über dessen Urtheilslosigkeit gewundert. Hessels wollte nun auch einmal zeigen, dass er Kritik üben könne — nur am unrechten Orte! Wie man zu glauben vermag, die bezüglichen Strassburger und Mainzer Urkunden seien gefälscht, bleibt mir vollständig räthselhaft; ein grösserer Stempel der Aechtheit lässt sich gar nicht denken. So was anzunehmen, ist completer Unsinn. Faulmann und Hessels werden tüchtig heimgeschickt, und nicht minder wird des erstern Aufwärmung der geschnitzten Typen (S. 934 f.) gebührend beleuchtet.

Johann Gutenberg ist geboren zu Mainz; vom Jahre 1434—1444 ist er in Strassburg nachgewiesen, wo er sich mit Metallarbeiten etc. beschäftigte. Dass er damals bereits an der Erfindung des Buchdruckes arbeitete, bestreitet von der Linde entschieden. Wichtig ist, wie durch die Strassburger Acten Gutenberg für die Typographie prädisponirt erscheint: nicht etwa ein Briefdrucker, nur ein mit Metallarbeiten beschäftigtes erfinderisches Genie, ein Mann, der nachgewiesener Massen Steinschleifen, Stanzendruck, Goldschmiedekunst, Spiegelfabrikation trieb, konnte der Erfinder des Buchdruckes sein. Allerdings kann man in so fern von dem Holzschnitte der Blockbücher etc. als Vorbild reden, als Gutenberg ohne die Existenz derselben gewiss nicht auf seine Druckidee gekommen wäre — allein technisch haben sie nichts mit ihr zu thun. Die beweglichen Lettern aus Holz sind ein Märchen. »Die Typographie«, sagt von der Linde in seinem Artikel Gutenberg in der allgemeinen deutschen Biographie, »ist technisch zusammengesetzt aus dem Graviren von metallenen Letternstempeln (Patrizen, Punzen), dem Einschlagen dieser Stempel in Kupferstäbchen (Matrizen), der Herstellung einer Giessform für diese Matrizen, dem Guss der Typen, der Adjustirung dieser Typen und endlich aus dem Schriftsatz und Abdruck«. Im Jahre 1448 ist Gutenberg in Mainz nachgewiesen, und im Jahre 1450 entstand das erste Druckwerk die 36zeilige Bibel. Ueber die weiteren Schicksale des Erfinders, der 1468 starb, müssen wir auf von der Linde verweisen. *W. S.*

Kataloge.

Ad. Braun & Cie.: Catalogue général des Photographies inalterables au charbon et Héliogravures faites d'après les originaux. Paris (43 Avenue de l'Opera) et Dornach (près Mulhouse) 1887.

Der Braun'sche Katalog fehlt kaum mehr auf dem Arbeitstisch irgend eines Kunsthistorikers. Jeder von uns weiss es, wie sehr der Fortschritt kunstgeschichtlicher Kenntniss und Erkenntniss durch die rastlose nicht immer von materiellem Erfolg begleitete Thätigkeit der Dornacher Firma gefördert worden ist. Wie emsig Braun bemüht ist, einerseits das technische Verfahren zu vervoll-

kommnen, andererseits einen immer reicheren Denkmälerschatz dem Studium zugänglich zu machen, zeigt der Vergleich der neuen Auflage des Katalogs zu der letzten im Jahre 1880 erschienenen. Man braucht nur aufzuzählen die Verlagserscheinungen der letzten Jahre: die Galerie Prado, die Eremitage in Petersburg, die neuen Aufnahmen der Gemälde des Louvre, der Galerien Amsterdam und Haag, die Gemälde aus Berliner Privatbesitz, die Dresdener Galerie, die städtische Galerie zu Haarlem, das Städel'sche Institut, die königl. Englischen Galerien zu Buckingham Palace, Windsor, die National-Galerie zu London. Der Katalog ist sehr praktisch angelegt. Zunächst seinem internationalen Charakter gemäss die in vier Sprachen von ausgezeichneten Fachleuten geschriebenen Vorreden: die französische von Henry Jouin, die deutsche von C. Ruland, die englische von J. C. Robinson, die italienische von A. Venturi. Der Inhalt ist in sechs Abschnitte gegliedert. Der erste bringt die Gemälde und zwar geordnet nach den Galerien der in alphabetischer Reihenfolge genannten Städte (S. 1 bis 219). Nach gleichem Grundsatz sind dann die Photographien der Zeichnungen und Stiche angeführt (S. 219—449). Der dritte Abschnitt enthält die Werke einer Reihe französischer Künstler und die Gesammtdecoration einiger hervorragender moderner Bauten (S. 449—479). Der vierte Abschnitt bringt die Werke moderner meist französischer Maler (S. 479—533); der fünfte das Verzeichniss alter und moderner Sculpturen; der sechste eine ausgewählte Zahl von Heliogravuren. Am Schlusse folgt das alphabetische Verzeichniss sämmtlicher im Katalog vertretener Künstler mit Angabe des Geburtsortes und der Lebens- oder Blüthezeit und was die Hauptsache, mit Angabe der Seiten des Katalogs, welche Photographien ihrer Werke verzeichnen.

Notizen.

[Adam und Eva am Hauptportal des Freiburger Münsters.] Schon oft haben die Figuren des ersten Menschenpaares an dem Portal des Freiburger Münsters Veranlassung zur Besprechung gegeben und eine Vermuthung hat mehr oder weniger berechtigt die andere bei Seite geschoben. Die Frage aber, wie kommt es, dass Eva auf der Seite des Neuen Testaments steht, ist bis jetzt offen geblieben. Der Verständlichkeit halber lassen wir eine kurze Beschreibung jenes Portals voran gehen. Rechts und links steigen vom Boden neben den Thürflügeln fünf Bogen in die Höhe, von den sich einer über den andern schiebt und die nach oben in Spitzbögen auslaufen. Die Nischen, welche zwischen den einzelnen Diensten (Pfeilern) entstehen, sind mit Figuren ausgefüllt und zwar befinden sich links die alttestamentlichen, rechts die des Neuen Testaments. Der äusserste Bogen beginnt unten mit Adam rechts, links mit Eva. Es ist dies also die einzige Figur des alten Bundes, die wir auf der Seite der neuen Kirche sehen. Den Grund dafür finden wir, wenn wir die darunter befindlichen beiden Figuren und ihren Sockel mit zu Hülfe nehmen und diese mit der Bildersprache der ersten Jahrhunderte in Beziehung bringen.

Von Anbeginn des Christenthums war die Sprache eine symbolische gewesen, hatte doch selbst Christus in Gleichnissen geredet. Dazu kam, dass die neue Lehre für die ganze Welt, für alle Sprachen erstanden war, und so dienten die Bilder in effigie zu ihrer Verbreitung. Vom Fisch, dessen griechische Uebersetzúng (ἰχθύς) die Anfangsbuchstaben Christi als Retter und Gottes Sohn bilden, und der Taube als heiliger Geist, ging man bald zu andern Bildern über. Besonders sind es da Adam und Eva, die für die Darstellung der Sünde herhalten müssen. An fast allen Sarkophagen der römischen Katakombenzeit finden sich Abbildungen des Sündenfalles und zwar theils mit Beziehung auf den Sarg, dass der Tod durch die Sünde in die Welt gekommen ist, theils aber schon im streng symbolischen Zusammenhange mit Christus dem Erlöser, der Aehren und Lamm, Brot und Blut (Wein) darreicht und vielfach noch durch eine dritte Person mit Adam und Eva verbunden ist. Diese dritte Person ist auf einem Sarkophage im Lateran die Kananiterin und gibt uns den ersten Anhaltspunkt zur Erklärung der Figur am Freiburger

Münster. Christus segnet sechs Körbe mit Brot die neben ihm stehen und jenes Weib sitzt zu seinen Füssen, links von dieser Gruppe steht Adam und Eva; eine Gestalt, der personificirte prophetische Geist, verbindet beide Gruppen miteinander, indem er Eva anschaut und mit der Hand auf die kniende Kananiterin deutet. Von letzterer sagt Christus nun, er habe in Israel einen so grossen und lebhaften Glauben nie gefunden. Sie wird deshalb von den heiligen Vätern als Vorbild hingestellt und ihre Begierde nach dem Brote symbolisch gezeigt zur Nachahmung, die Kirche Christi begierig zu ergreifen und nach ihr zu trachten, als nach dem Brote des Lebens, das uns von der Sünde erlöst. So begierig wie sie aber nach dem Brote greift, greift Adam nach dem Apfel der Eva. Es stehen sich hier Sünde und Erlösung, Adam und die Kananiterin, Eva und Christus gegenüber. Wir haben also hier das erste Bild wo Christus, das heisst die neue Kirche mit Eva correspondirt, und es währte nicht lange, bis der alten Eva, die die Sünde in die Welt gebracht hat, die neue Eva, die Kirche Christi, an die Seite gestellt wurde. So zeigt uns der Stuhl des Maximianus zu Ravenna (549) in den beiden oberen Feldern der Lehne die Geburt Christi und die Schöpfung der Eva symbolisch nebeneinander. Gott Vater zieht die Eva aus der Seite des Adam hervor und hat hier die nämliche Stellung, wie die Maria auf dem andern Bilde, ebenso wie Eva und Christus correspondiren. In den byzantinischen Miniaturen stehen ebenfalls alttestamentarische Scenen neben solchen aus dem Neuen Testament und diese führen uns wieder einen Schritt weiter. Es ist hier nicht mehr die Geburt Christi mit der Erschaffung der Eva zusammengestellt, sondern das Oeffnen der Seite, wie er am Kreuze hängt. Das Mittel ist hier also die Seite; wie aus der Seite Adams die Eva hervorgeht, die die Sünde in die Welt gebracht hat, geht aus der Seite Christi die Eva hervor, die sie sühnt, das heisst die neue Kirche, die wiederum dadurch in dem Augenblicke besiegelt ist, wo Christus als todt erwiesen wird, und das geschieht durch das Oeffnen der Seite; denn wäre er nicht todt gewesen, wäre die Auferstehung kein Wunder und hätte die Erlösung nicht mit sich bringen können. In engstem Zusammenhange mit dieser Symbolik stehen auch die so oft und gänzlich missgedeuteten Reliefs von der Bronzethür am Augsburger Dome. Hier ist es Maria selbst, welche Eva erschafft. Als Mutter Christi ist sie Schöpferin der neuen Kirche, der neuen Eva. Dieses deutet sie symbolisch an, indem sie an Gottes Stelle die alte Eva erschafft. Auf einem andern Relief ebendaselbst steht sie vor der Eva, legt ihre Linke auf Eva's rechte Schulter, und hält ihr die Rechte, segnend nach griechischer Art gekreuzt, vor. Hier tritt die neutestamentliche Bedeutung der Eva noch mehr hervor als beim vorigen Bilde. Belehrend und stärkend erscheint sie hier, denn wer bedurfte mehr der Belehrung über Tod und Erlösung und Stärkung für den Glauben als die neu entstandene Kirche?

So treten uns nun auch zur Vermittlung am Freiburger Münster die beiden unter Adam und Eva stehenden Figuren mit dem Sockel entgegen. Unter Eva nämlich steht die Figur der neuen Kirche, in der Linken das Kreuz, in der Rechten den Kelch haltend. Am Sockel findet sich der Gründer dieser

neuen Kirche, Christus, lehrend und die Krone des ewigen Lebens austheilend: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben etc. Wir haben also wieder die alte Eva mit der neuen, der Kirche Christi zusammen gestellt und damit dieselbe symbolisch vertretend. Ihr gegenüber steht Adam auf der Seite des Alten Testaments, dessen Vertreterin unter ihm sich befindet. Das Buch in der Linken bedeutet das Gesetz, und die Propheten werden versinnbildlicht durch die Binde um die Augen; es ist damit die Zeit der Weissagungen charakterisirt, wo sich das Volk noch im Dunkeln befand, bis »das Licht der Welt« erschien. Die Erfüllung derselben aber bezeichnet die gebrochene Fahne, das Banner der alten Lehre ist durch das Kreuz der neuen besiegt, der alte Adam mit seinen Sünden hat eine Erlösung gefunden in dem neuen Heil der Welt. Die Deutung der Sockeldarstellung, auf dem dieselbe steht, ist schwieriger. Es ist die Kreuzigung Petri. Analog der gegenüberliegenden Seite, der neuen Lehre, müsste es die alte bedeuten und glaube ich, dies auch annehmen zu dürfen. Die Symbolik des Mittelalters nämlich benützt bei Zusammenstellung von aufeinander bezüglichen Thatsachen sehr häufig nur die äusseren Umstände derselben; wir müssen hier von Petrus absehen, die Hauptsache ist seine Kreuzigung, das Kreuz an dem er hing, nämlich das verkehrte Kreuz mit dem Kopf nach unten. Das aufrecht stehende Kreuz bedeutet also das Neue Testament, das nach unten stehende, wie die gebrochene herabhängende Fahne das Alte Testament. Christus steht in der Mitte, von ihm geht es, ich möchte sagen wie bei der Zeitrechnung, auf- und abwärts.

Demnach stehen auch diese Figuren am Freiburger Münster im engen Banne der mittelalterlichen Symbolik, die alte Kirche vertretend, die neue aber in sich fassend. *Dr. Büttner.*

[Die Frage nach dem Schöpfer des Entwurfs der Madonna della Consolazione zu Todi] wird von W. Mercer in der Academy (Nro. 760, 1886) neuerdings angeregt, indem er auf ein unzweifelhaft von der Hand Antonio's da Sangallo des jüngeren herrührendes Blatt in der Handzeichnungssammlung der Uffizien hinweist, welches in der Handschrift des genannten Meisters die Bezeichnung trägt: Pianta della Madonna di Todi. — Canne 25, per fare lo convento a Todi, und einen Grundriss des genannten Baues darstellt. (Nro. 731 der neuen Katalogisirung der architektonischen Handzeichnungen, angeführt S. 221 des Ferri'schen »Indice dei disegni di Architt. civile e militare etc.«). Auf Grund desselben nimmt W. Mercer das Project des fraglichen Baues für Sangallo in Anspruch und bringt zur Stütze seiner Ansicht eine Erklärung des Conservators Ner. Ferri bei, worin dieser die Authenticität der Handschrift Sangallo's auf dem fraglichen Blatte bezeugt, überdies hinzufügt, die auf demselben ersichtliche Art und Weise der Darstellung sei die von dem Meister beim Skizziren und Aufzeichnen seiner architektonischen Entwürfe gebrauchte — beides aber untrügliche Charakteristika für seine Autorschaft. Hieran ist nun nicht zu zweifeln; auch Pini schon führt das fragliche Blatt in seiner Liste der Handzeichnungen Sangallo's in den Uffizien (Commentario alla vita di Ant. da Sang. Vas. V, 499) als echt auf.

Daraus folgt nun aber noch nicht mit Nothwendigkeit, dass der Entwurf zur Consolazione sein Eigenthum sein müsse; er konnte sich den Grundplan des Baues auch nur nach einer Besichtigung desselben in sein Skizzenbuch eingetragen haben. Denn zwei andere Projecte von seiner Hand in derselben Sammlung für Bauten in Todi, und zwar der Plan eines Wohnhauses für Agnolo degli Atti in Casigliano (bei Todi) auf der Rückseite des den Grundriss der Consolazione enthaltenden Blattes, und Plan und Aufriss eines Hauses für Messer Lodovico da Todi (Nro. 842) beweisen, dass der Meister auch in der genannten Stadt beschäftigt war. Erscheint es nun wahrscheinlicher, anzunehmen, er habe diese letzteren Aufträge aus Anlass seines gelungenen Entwurfes für die Consolazione erhalten, oder aber den Plan auf der Handzeichnung Nro. 731 bei Gelegenheit seiner Anwesenheit zu Todi wegen Uebernahme der beiden Privatbauten, nach der schon begonnenen Ausführung der Consolazione für sich skizzirt? Der Zusatz: »per fare lo convento a Todi« auf der Zeichnung spräche für die erstere — der Umstand, dass unter allen den vielen Handzeichnungen Sangallo's sonst nichts auf die Madonna della Consolazione Bezügliches vorkommt, für die letztere Annahme. Auch die Alternative, dass Sangallo's Skizze den Entwurf Bramante's für die Consolazione wiedergibt (dem ja die Tradition die Idee des Baues zuschreibt) ist nicht ausgeschlossen — war doch Sangallo zur Zeit, als jener Bau begonnen wurde (1508), noch vielfach an der Seite des Meisters beschäftigt. *C. v. F.*

[Der Künstler des Grabmals Giangaleazzo Visconti's in der Certosa von Pavia.] Der Entwurf zu demselben wird allgemein einem sonst gänzlich unbekannten »Galeazzo Peregrini,« die Ausführung in erster Linie dem Gian Cristoforo Romano zugeschrieben. Bezüglich der ersteren Angabe nun macht Mich. Caffi (Arte e Storia 1886 p. 275) darauf aufmerksam, dass dieselbe einem Irrthum entstammt. In den handschriftlichen «Memorie inedite sulla Certosa di Pavia«, die 1604—1645 von dem Prior Matteo Valerio nach den alten Rechnungsregistern zusammengestellt wurden und jetzt in der Bibliothek der Brera aufbewahrt werden, heist es in einer Aufzeichnung zum Jahre 1564: Il desegno della cassa dove sono reposte le ossa del duca Galeazzo, fondatore, fu fatto da Galeazzo Peregrini ingignero con il desegno delli Toriani intorno alla chiesa, wobei das Wort »Peregrini« über dem ursprünglichen »Perugini« in anderer Handschrift hineincorrigirt erscheint. Jener Galeazzo Perugini oder Perugino, von dem die Zeichnung zum Sarkophag des Monumentes (und nur zu diesem, der ja ganz das Formengepräge des späten Cinquecento trägt) herrührt, ist niemand anders, als der bekannte zu Perugia geborene Architekt Galeazzo Alessi, der in der That zwischen 1560 und 70 in Mailand beschäftigt war, wo der Pal. Marini, die Kirche S. Vittoria und die Façade von S. Celso sein Werk ist. Dass aber in erster Linie Gian Cristoforo Romano als Schöpfer des fraglichen Monumentes angesehen werden muss, erhellt aus der folgenden Aufzeichnung unseres Manuscriptes: L'anno 1492 (also 72 Jahre bevor der Name Peregrini auftaucht) Mastro Gio. Cristoforo Romano scultore fece l'arca o sia sepolcro dove sono scolpete le historie del

duca Galeazzo et durò l'opera sino al 1497 d'accordio L. 8000 et L. 100 di donativo. Sowohl die fünfjährige Dauer der Arbeit, als die bedeutende Entlohnung, die der Künstler dafür erhält, setzen es ausser Zweifel, dass der ganze Aufbau des Denkmals durch ihn ausgeführt sei und zwar nach eigenem Entwurf, denn es findet sich in den »Memorie« keine sonstige Angabe über den Schöpfer des letzteren, dagegen noch die folgende Notiz über den Künstler der beiden allegorischen Gestalten, die am Sarkophag sitzen, und zwar ebenfalls zum Jahre 1564: »Le altre doe figure con le arme in mano, poste al sepolchro del Duca, cioè una detta la Fama, et l'altra la Vittoria, furono scolpite da Bernardino da Nove comasco per scuti 75 la figura et scuti 25 per arma etc.« — Das Manuscript, das auch sonst über die beim Bau und besonders bei der Ausschmückung der Certosa betheiligten Künstler reiche Aufschlüsse enthält, findet sich in vollem Umfang veröffentlicht im 6. Bande des Archivio storico lombardo (1879, S. 134 ff). *C. v. F.*

[Fresken von Francesco Bianchi Ferrari], dem präsumtiven Lehrer Correggio's, dem erst neuerdings mehrere bisher andern Meistern zugeschriebene Tafelbilder durch Lermolieff zurückgegeben worden sind, hat A. Venturi im Dom zu Modena (erste Capelle rechts) nachgewiesen (s. Arte e Storia, 1886, Nr. 39). Es sind dies: Die Darstellung der Verkündigung in den beiden Zwickelfeldern der Eingangsarcade, vier Prophetengestalten in den Feldern des Deckengewölbes und die durch einen späteren Altareinbau fast ganz verdeckten Gemälde der Hauptwand. Ueber diese letzteren existiren jedoch die autoptischen Berichte zweier Kunstkenner von gutem Rufe, des Marchese Giuseppe Campori und des D. Pietro Cavedoni, verfasst bei der Gelegenheit, als im Jahre 1846 der Altar behufs einer Wiederherstellung zernommen und die darunter befindlichen Malereien sichtbar geworden waren. Hiernach bestehen dieselben zu unterst in den von einer Nischenarchitektur umschlossenen Gestalten der Madonna mit dem Christuskind, der HH. Hieronymus und Bernardinus zu ihren Seiten, und darüber, sowie rechts und links von den Nischenbildern in einer vielfigurigen Darstellung des Jüngsten Gerichts. Leider war damals schon die obere Partie der letzteren (Glorie von Engeln und Heiligen), die Gestalt des hl. Gerolamo und die untere Hälfte der Madonna sehr beschädigt. Schon die genannten Forscher hatten in den Malereien die Hand Fr. Bianchi's erkannt, und ihr Urtheil bestätigt nun auch A. Venturi auf Grund einer genauen Vergleichung der sichtbaren Partien, insbesondere der Verkündigungsgestalten in den Arcadenzwickeln mit dem unbezweifelten Tafelbilde des Meisters in der Galerie zu Modena, das denselben Gegenstand behandelt. Zugleich befürwortet Venturi in einem warmen Appell an die zuständige Behörde die Entfernung des Altares, um die verdeckten Fresken vor völliger Vernichtung durch Feuchtigkeit und Moder zu bewahren. *C. v. F.*

Bibliographische Notizen.

Als Separatabdrücke aus französischen Zeitschriften liegen uns wieder einige gehaltreiche Beiträge von Eugène Müntz vor. Im ersten derselben: Les mosaïques byzantines portatives (Extrait du Bulletin monumental, 52. vol. 1886) stellt der Verfasser zuerst ein einigermaassen vollständiges Verzeichniss jener kleinen tragbaren Mosaikbilder auf, die auf metallischer Unterlage aus Emailwürfeln gebildet, in ihrer künstlerischen Vollendung oft die schönsten Miniaturen erreichten und zumeist als Andachtsbilder und Altäre in Privatgemächern, auf Reisen, besonders auch auf Kriegszügen zu dienen hatten. Constantinopel war höchst wahrscheinlich der Ort, wo sie nicht nur zuerst, sondern auch während des ganzen Mittelalters ausschliesslich hergestellt wurden, das 10. Jahrhundert nach Labarte der Zeitpunkt, wo sie zuerst vorkommen. Doch geht kaum eines der erhaltenen Exemplare weiter als ins 12. oder 13. Jahrhundert zurück. Während nun der genannte Forscher bloss drei solche Kunstproducte, Unger gar nur zwei kennt, weist Müntz deren 15 als noch vorhanden nach, darunter als die bekanntesten 2 im Louvre (Darstellung der Transfiguration und des hl. Georg als Drachentödter), 2 in der Opera del duomo zu Florenz mit Scenen aus dem Leben Jesu, 1 im South-Kensington Museum mit der Verkündigung. Auch auf Deutschland entfallen zwei davon: die Tafel mit der Halbfigur des hl. Nicolaus von Myra in der Abtei von Burtscheidt (beschrieben von Dr. Bock, die Reliquienschätze der ehemaligen Reichsabteien Burtscheidt und Cornelienmünster Cöln 1867, S. 16) und ein Reliquiar im Heiligenkreuzkloster zu Donauwörth mit den Gestalten der beiden Johannes, der HH. Peter und Paul, der Jungfrau mit dem Kinde und den Erzengeln Gabriel und Michael (angeführt von Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste 1815, Bd. I, S. 93). — Interessant wäre es, über dies letztere Werk präcisere und neuere Mittheilungen zu erhalten, wozu sich vielleicht einer der Leser des Repertoriums, dem es leichter erreichbar wäre, als dem Referenten, durch diese Zeilen veranlasst findet. — Weitaus überwiegen über die Zahl der noch vorhandenen byzantinischen Mosaiktafeln jene, deren Gedächtniss nurmehr in schriftlichen Nachweisen erhalten ist. Das Inventar der Kunstschätze Pabst Paul II. zählt deren 23 auf; Grimaldi führt im Verzeichniss des Vermächtnisses von Card. Bessarion an St. Peter sieben Tafeln an, wovon drei unzweifelhaft tragbare Mosaiken waren; das von Müntz aufgefundene, bisher unveröffentlichte Inventar der Kunstschätze Lorenzo's de' Medici be-

schreibt deren 7. — Zum Schluss weist Müntz auf das nach dem Zeugniss Cennini's und Vasari's von Gaddo Gaddi († 1333) geübte Verfahren hin, Mosaikbildchen aus Fragmenten von Eierschalen zusammenzufügen, wovon sich in einer Halbfigur Christi in den Uffizien ein Beispiel erhalten hat, — ein Verfahren, welches in seinen Resultaten mit dem bei den besprochenen Mosaiken angewandten viel Analogie bietet.

Eine zweite Mittheilung: Notes sur quelques artistes Avignonnais du Pontificat de Benoit XIII. 1394—1409. (Extrait du Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France, séance du 24 Mars 1886) bezieht sich auf die Arbeiten des Goldschmiedes Hennequin Lepot, alias Johannes Alpot, der wahrscheinlich flämischer Abstammung, und wie die Aufzeichnungen der Rechnungsbücher darthun, seit 1405 für den päpstlichen Hof beschäftigt ist. Eine Reihe von Nachweisen über andere Künstler im Dienst desselben Papstes beweisen dessen regen Eifer für künstlerische Unternehmungen und liefern schätzbare Materialien zur Geschichte der Kunst am avignonesischen Hofe, die wir ja von Müntz — hoffentlich nicht mehr allzu lang — zu erwarten haben. —

Eine dritte Studie: La Bibliothèque du Vatican sous les Papes Nicolas V. et Calixte III. beschäftigt sich mit den Geschicken der berühmten Bücherei unter den genannten beiden Päpsten. Laut einem jüngst durch P. Fabre entdeckten Inventar zählte die Vaticana im J. 1443 bloss 340 Bände, während die kurz nach dem Tode Nicolaus' V. von Cosmas v. Montserrat, dem päpstlichen Datar aufgenommenen Verzeichnisse, deren eines Müntz vor etwa 10 Jahren, das zweite, die griechischen Werke enthaltende, aber erst kürzlich und zwar im Archiv der Kathedrale zu Vich in Catalonien, dem Bischofssitz Cosmas' v. Montserrat auffand, 807 lateinische und 353 griechische Werke aufzählen, also einen Bestand zeigen, der jenen der berühmtesten gleichzeitigen Büchereien merklich übertrifft. Die Theologie nimmt darin den Ehrenplatz ein (während das Verzeichniss der Privatbibliothek des Papstes nur Werke von alten Autoren enthält); Bücher profanen Charakters, wie Ritterromane, Abhandlungen über Spiele, Astrologie, Medicin, fehlen fast gänzlich, ebenso Werke in andern Sprachen, als die classischen. Die römischen und griechischen Classiker nehmen einen relativ kleinen Theil der Gesammtzahl ein. Unter den interessanten Notizen, die der Verfasser über die Beschaffung dieses Bücherschatzes beibringt, befindet sich auch ein Ineditum, das über den Einkauf von Manuscripten auf dem Pariser Büchermarkt berichtet. Die Copisten waren zumeist Franzosen und Deutsche, unter den Miniatoren werden ein Ser Giuliano di Jachomo da Terni und ein Simone Honorato namhaft gemacht, letzterer Franzose von Abstammung, jedoch als »custos primae portae« am Vatican bedienstet. Auch die auf das Zeugniss Vespasiano's da Bisticci gegen Papst Calixt III. erhobene Anklage, er hätte mehrere hundert Bände der von seinem Vorgänger gesammelten Schätze an den Cardinal Isidor, Erzbischof von Russland verschenkt, wird durch das Inventar von Vich entkräftet: wir ersehen daraus, dass es sich bloss um die

leihweise Ueberlassung von 51 griechischen Handschriften handelte. Durch den Vergleich der Bestände der Vaticana mit den bezüglichen Aufzeichnungen des Inventars von Vich wird sich nun feststellen lassen, ob die ausgeliehenen Bände wieder zurückgegeben wurden. Der Verfasser schliesst seine werthvolle Studie mit einer Reihe höchst interessanter Notizen über die frühesten griechischen Büchereien zur Zeit der Renaissance.

Mit der Geschichte der Vaticana in einer späteren Zeitepoche beschäftigt sich auch die neueste, selbständig in Buchform erschienene Arbeit desselben Verfassers: La Bibliothèque du Vatican au XVI. siècle, notes et documents par Eug. Müntz, die den dritten Band eines neuerlich begonnenen litterarischen Unternehmens, der »Petite bibliothèque d'art et d'archéologie publiée sous la Direction de M. L. de Ronchaud, Directeur des Musées nationaux, Paris, E. Leroux« bildet. Die darin enthaltenen und analysirten Documente geben die Fortsetzung des in einem der jüngsten Hefte der Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, unter dem Titel »La Bibliothèque Vaticane au XV. siècle« von Müntz und P. Fabre mitgetheilten Materials und umfassen den Zeitraum der Regierung Julius' II. bis einschliesslich Paul III., also die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, eine Epoche, worüber bisher noch keine Specialforschungen veröffentlicht wurden. Das Stoffgebiet des Repertoriums versagt uns ein näheres Eingehen auf die Fülle von neuen Daten und bisher unedirten Urkunden, wodurch sich auch diese Arbeit des unermüdlichen Forschers auszeichnet; doch können wir uns nicht versagen, wenigstens auf einiges davon, was den Bereich der Kunstforschung berührt, hinzuweisen. Die Erweiterung und Ausschmückung der Bibliothekräume durch Julius II. betreffend, weist Müntz auf die Stelle bei Albertini hin, indem er sich der Meinung A. Schmarsow's anschliesst, der die neuen Säle in die Torre Borgia verlegen zu sollen meint. Ein Inventar der Bücherei unter Leo X. vom Jahre 1518 enthält im Ganzen 4070 Bände, so dass sich seit dem Tode Sixtus' IV. bloss ein Zuwachs von etwas über 400 Bänden ergibt, dessen Bedeutung noch geschmälert wird, wenn man bedenkt, dass Druckwerke jedenfalls einen bedeutenden Antheil daran gehabt haben. Erst unter Clemens VII. begegnen uns die Namen einiger bisher unbekannten Miniatoren: Biagio fiorentino (vielleicht derselbe, der schon 1508 für das Kloster S. Agostino arbeitete), Giorgio miniatore, Carlo da San Miniato, Domenico Mottetto, die jedoch ausschliesslich für die Sixtina beschäftigt erscheinen. Ueberaus fruchtbar für die Entwicklung der Vaticana war nach den hierüber von Müntz zuerst beigebrachten Belegen die Fürsorge Paul's III. Ganz entgegen den bisher geltenden Ansichten wird man nunmehr sein Pontificat, was die innere organisatorische Arbeit betrifft, als eines der wichtigsten in der Geschichte dieses Instituts zu betrachten haben. Ein hervorragendes Verdienst kommt in dieser Richtung dem Präfecten Card. Marcello Cervini, nachherigem Papst Marcell II. zu. Als einer der Scriptoren (welche neben den Custoden zuerst unter Paul III. vorkommen) fungirt ein Miniator Biagio de Bernabeis, einem zweiten, Vicenzo Raimondo, von Lodève im Languedoc stammend, begegnen wir auch auf der

1535 begonnenen Liste der Mitglieder der Academie S. Luca in Rom; er arbeitet von 1542—49 an Chorbüchern für die Sixtina. Dass endlich auch Don Giulio Clovio für Paul III. thätig war, ist bei dem Verhältniss, in welchem er zu seinem Enkel, dem Cardinal Alessandro Farnese stand, mehr als wahrscheinlich, obwohl durch urkundliche Belege nicht zu erhärten. Waagen schreibt ihm die Miniaturen einer Psalmodie zu, die 1542 für Paul III. ausgeführt, sich heute in der Nationalbibliothek zu Paris befinden. (Suppl. lat. Nr. 702.) *C. v. F.*

Der XXXI. Band des Archivio veneto (1886, I.) enthält interessante neue Daten aus der Feder B. Cecchetti's, welche die Geschichte einiger bekannter Monumente Venedig's auf Grund urkundlicher Forschungen nicht unwesentlich erhellen. Wir erhalten Mittheilungen von den beiden Verträgen, welche Marino Contarini, der Besitzer des unter dem Namen Cà d'oro bekannten Palastes, am 20. April 1430 mit den Architekten Giov. und Bartol. Buono (den Erbauern der Façade des Dogenpalastes) betreffs der ornamentalen Bekleidung der Façade seines Hauses, und am 15. September 1431 mit »Maistro Zuan de franza pentor da santa ponal« (Sant' Appollonia) und dessen Sohn Francesco betreffs Vergoldung, bez. Bemalung jener Ornamente abschliesst. Laut einem eigenhändigen Vermerk des Bauherrn begann Giov. Buono indess schon am 4. August 1424 am genannten Bau zu arbeiten und zwar gegen eine jährliche Entlohnung von 140 Ducaten. Die Beendigung der Arbeiten jedoch, insbesondere die Bekleidung der Façade mit Marmor, wo sie noch fehlte, übernahm laut Vertrags vom 19. Mai 1431 »Almorò Coppo muratore«. Die Bestimmungen des zweiten der erwähnten Verträge geben zugleich den unwiderleglichsten Beweis für die schon von Tassini in seinem Buche »Alcuni palazzi ed antichi edificii di Venezia storicamente illustrati (Venezia, Fontana 1879) begründete Ansicht, dass der dem Palazzo Contarini a S. Sofia gewöhnlich beigelegte Name Cà d'oro von dem Goldschmuck seiner Façade und nicht daher rührt, als ob er sich je im Besitze einer Familie Doro befunden hätte.

Für die Bauzeit der Capella Emiliana in S. Michele zu Murano, der bekannten Stiftung Mad. Margarita Miani's, ergeben sich die Daten 1527 bis 1534. Ausser Guglielmo Bergamasco (»Vielmo q. ser Jacomo tagiapiera a san cassam«) kommt, und zwar beim Beginn des Baues i. J. 1527, auch ein »Zuan antonio da Corom (Carona?) scultor« dabei betheiligt vor. 1560 bis 1563 ist Jac. Sansovino mit Ausbesserungen am genannten Bauwerk beschäftigt.

Für den Bau von S. Savatore bestätigen urkundliche Aufzeichnungen wohl die Richtigkeit der bisherigen Angabe, dass dafür am 9. August 1506 das Project Giorgio Spavento's unter den übrigen ausgewählt wurde; doch wird schon am 29. October 1507 mit Tullio Lombardo ein Vertrag abgeschlossen, wornach er »sit architectus et gubernator instructionis et fabricae faciendae de novo Basilica (sic!) sancti Salvatoris, usque ad perfinitionem«. Hiernach ist die bisherige Meinung zu berichtigen, als komme dem Tullio

Lombardo bloss an der Vollendung des Baues ein Hauptantheil zu. — Am 4. December 1528 wird die Ausführung des Hauptaltars an Guglielmo Bergamasco nach einem von ihm gelieferten Modelle übertragen, nachdem er sich schon vier Jahre vorher vertragsmässig dazu verpflichtet hatte.

In demselben Bande publicirt V. Joppi eine Reihe von Documenten, die, dem Archive zu Udine entnommen, neue Daten über einige Kunstwerke zu S. Daniele in Friaul geben. Das erste enthält den Auftrag zu einem Altarwerk für die Hauptkirche S. Michele an den Maler Michele Bono und den Bildschnitzer Paolo di Amadeo in Venedig aus dem Jahr 1440. Dasselbe, in gothischem Stil und der Art, wie Venedig deren noch heute mehrere besitzt, durchaus als vergoldetes Holzschnitzwerk mit je 5 Heiligengestalten in zwei Reihen über einander ausgeführt, befindet sich heute in ziemlich beschädigtem Zustande in der Kirche S. Antonio, wohin es im vorigen Jahrhundert versetzt wurde, als S. Michele einen marmornen Hauptaltar erhielt. Durch eine zweite Urkunde wird die Gruppe der Madonna mit zwei Engeln im Tympanon des Hauptportals von S. Maria della Fratta als eine Arbeit von Maestro Giorgio di Como in Udine v. J. 1476 bestimmt, durch die dritte der Taufstein der Hauptkirche S. Michele als Werk des Bildhauers Carlo da Udine v. J. 1510, desselben Meisters, der auch den ganz ähnlichen Taufstein von S. Margherita zu Gruagno und 1526 eine Madonnenstatue über dem Südportal im Innern des Domes von Udine schuf. Das folgende Document ist ein Brief Giov.'s da Udine, womit er die Vorlage eines Planes für den Campanile von S. Michele begleitet. Schon 1557 hatte der Patriarch Giov. Grimani die Fortführung des 1531 nach dem Entwurf eines unbekannten Meisters begonnenen Baues und zwar nach einem ersten von Giov. da Udine dafür gelieferten Plan angeordnet, worin kein Abschluss vorgesehen war, während der zweite (den unser Brief begleitet) einen Kuppelabschluss mit der Statue des hl. Michael als Krönung zeigt. Giov.'s Schreiben ist undatirt, stammt aber wohl aus d. J. 1558, denn zu Beginn 1559 ordnet der Patriarch an, dass der Bau nach dem zweiten Entwurf fortgeführt werden solle, was dann auch, bis auf den Kuppelabschluss, geschah. Noch 1579 urgirte der Patriarch Grimani die Ausführung des letzteren, aber vergebens. Die Zeichnung Giov.'s da Udine wird heute im Gemeindearchiv von S. Daniele aufbewahrt. — Das letzte mitgetheilte Document endlich bezieht sich auf die Abrechnung für das die hl. Dreieinigkeit darstellende Gemälde Pordenone's, das dieser 1534 für die Brüderschaft des hl. Michael für 50 Ducaten ausführte, und das sich jetzt in der Sacristei des Domes S. Michele befindet. Interessant ist, dass als einer der Zeugen auf der Urkunde der Maler Pellegrino di S. Daniele figurirt, der sich zu jener Zeit fast ununterbrochen in S. Daniele aufhielt, den aber die Brüderschaft, obwohl er sich schon eines guten Rufes als Künstler erfreute, mit ihrem Auftrag doch übergangen hatte. *C. v. F.*

Verzeichniss von Besprechungen.

Aldenkirchen, Jos. Früh-Mittelalterliche Leinenstickereien. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)

American Art Illustrated. (Leroi: Courr. de l'Art, VII, 22.)

Anderson, M. W. The Pictorial Art of Japan. (Burty: L'Art, 1. Juni.)

Babelon, E. Description historique et chronologique des monnaies de la république romaine, vulgairement appelées monnaies consulaires. (Correspondenzblatt d. westdeutch. Zeitschr., VI, 4. — Revue critique, 20.)

Bach, Em. Neue Muster in altem Stil. (Kunstgewerbebl., III, 6.)

Bapst, G. Études sur l'orfèverie française du XVIIIe siècle. Les Germains, orfèvres-sculpteurs du Roy. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 13. — Kunstgewerbebl., III, 8. — L'Art, XIII, 8.)

Bauchal, Ch. Nouveau Dictionnaire biographique et critique des architectes français. (Chron. des Arts, 14. — Livre VIII, 4.)

Baumeister. Denkmäler des classischen Alterthums. Lief. 21—33. (Weizsäcker: Wochenschrift f. class. Philol., IV, 49.)

Bazin. L'Aphrodite marseillaise du musée de Lyon. (Rev. crit., 15.)

Beissel, St. Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. (Schneider: D. Litteraturztg., VIII, 20.)

— Die Kirche des hl. Victor zu Xanten. (Kunst-Chronik, XXII. 22.)

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Fürstenthums Schwarzburg-Sondershausen. (Litterar. Centralbl., 24.)

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. (Litter. Centralbl., 22.)

Bibliographie italico-française. (Livre, VIII, 4.)

Bosredon et *Rupin*. Sigillographie du Bas-Limousin. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)

Bouchot, H. Le Livre. L'Illustration, la Reliure. (Mitth. d. Oesterr. Mus., II. N. F., 4.)

Cartanet. Des quelques représentations de navires, empruntées à des vases primitifs, provenant d'Athènes. (Rev. crit., 10.)

Champfleury, M. Les Artistes célèbres: La Tour. (Livre, VIII, 4.)

Charcot et *Richer*. Les Démoniaques dans l'Art. (Chron. des Arts, 9.)

Chesneau, E. École Française. Les Estampes au couleurs du XVIIIe siècle. (Mitth. d. Oesterr. Mus., II, N. F., 5.)

Clermont-Ganneau. Notes d'archéologie orientale. (Rev. crit., 20.)

Cohen, H. Description historique des monnaies frappées dans l'empire romain, communément appelées médailles impériales. (Correspondenzbl. d. Westd. Zeitschr., VI, 5.)

Colleville. Histoire abrégée des empereurs romains et grecs et des personnages pour lesquelles on a frappé des medailles depuis Pompée jusqu'à la prise de Constantinople. (Rev. crit., 19.)

Collignon. Phidias. (Rev. crit., 9.)

Comyns Carr. L'Art en France: musées et écoles des beaux-arts des départements. (Livre, VIII, 6.)

Courajod. Alexandre Lenoir, son journal et le musée des monuments français. (Rev. crit., 10.)

Crowe und *Cavalcaselle*. Raphael, sein Leben und seine Werke. (Litter. Centralblatt, 20.)

Czerny, A. Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. (Kunstgewerbebl. III, 8.)

Daremberg et *Saglio*. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. (Chron. des Arts, 13.)

Dargenty, M. G. Le baron Gros. (Livre, VIII, 4.)
Deck, Th. La Faïence. (Livre, VIII, 4.)
Deshaines. Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. (Rev. crit., 9. — Piot: Bullet. de l'academ. r. des sciences de Belgique, 2.)
Documenti per la storia dell' Augusta Ducale basilica San Marco in Venezia. (Livre, VIII, 4.)
Duhn, F. Kurzes Verzeichniss der Abgüsse nach antiken Bildwerken im archäologischen Institut der Universität Heidelberg. (Correspondenzbl. d. Westdeut. Zeitschr., VI, 4.)
Dutillieu, J. Ch. Le Livre de raison. (Chron. des Arts, 15.)
Edlinger. Meraner Bilder, illustrirt von Grubhofer. (Allg. Kunst-Chron., XI, 13.)
Engel et *Lehr.* Numismatique d'Alsace. (Rev. crit., 10.)
Engerth, Ed. Kunsthistorische Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. Gemälde. 3. Band. Deutsche Schulen. (Litter. Centralbl., 15.)
Ephrussi, Ch. Paul Baudry, sa vie et son œuvre. (Gonse: Gaz. d. Beaux-Arts, 1. April. — Livre VIII, 4.)
Essenwein, A. Die Ausgänge der classischen Baukunst (christlicher Kirchenbau); die Fortsetzung der classischen Baukunst im oströmischen Reich (byzantinische Baukunst). (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)
— Hans Tirol's Holzschnitt, darstellend die Belehnung König Ferdinand's I. mit den österr. Erbländern. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., II, 6.)
Everitt. English Caricaturists and Graphic Humourists of the 19. century. (Portfolio, April.)
Ewerbeck, F. Die Renaissance in Belgien und Holland. (Deut. Bauztg., 35.)
Falke, J. Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. (Kunst und Gewerbe, XXI, 4.)
Farcy, L. La cathédrale d'Angers. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)
— Abbayes de l'Évêché de Bayeux; IV. — N.-D. de Longues, 1168—1782. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)
Gay, V. Glossaire archéologique du moyen-âge et de la Renaissance. (Chron. des Arts, 22.)
Gemälde, die, des Reichsmuseums in Amsterdam. (Kunst-Chronik, XXII, 26.)
Gemäldegallerie, die königl., zu Buckingham Palace in London. (Kunst-Chronik, XXII, 26.)
Genevay. Le style Louis XIV. Charles Lebrun, décorateur, ses œuvres, son influence, ses collaborateurs et son temps. (Kunst-Chronik, XXII, 24.)
Grimm, H. Das Leben Raphael's. (Litter. Centralbl. 20.)
Grull, F. Das Amt der Goldschmiede zu Wismar. (Anz. d. germ. Nat.-Mus., II, 3.)
Guiffrey, J. La tapisserie de la chaste Susanne. (Chron. des Arts, 11.)
Gurlitt, C. Geschichte des Barockstiles, des Rococo und des Classicismus. (Dernjac: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 8.)
Haupt, R. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein (mit Ausnahme des Kreises Lauenburg). (Kraus: Deut. Litteraturztg., VIII, 16.)
— Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig Holstein. (Litterar. Centralbl., 22.)
Head. Historia numorum. (Rev. crit., 11.)
Helmken, Th. Der Dom zu Köln. (Kirchenschmuck: Bl. des christl. Kunstver. d. Diöcese Seckau, XVIII, 3).
Hirth, G. Ideen über Zeichenunterricht und künstlerische Berufsbildung. (Kunst und Gewerbe, XXI, 4. — Kunstchron., XXII, 23.)
His, Ed. Dessins d'ornements de Hans Holbein. (Lübke: Kunstgewerbebl., III, 6. — (Mitth. d. Oesterr. Mus., II, N. F., 5.)
Holtzinger. Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti. (Kunst-Chronik, XXII, 28.)
Hörschelmann, E. Culturgeschichtlicher Cicerone. I. Das Zeitalter der Frührenaissance in Italien. (Litter. Centralblatt, 24.)
Howitt, M. Friedrich Overbeck, sein Leben und Schaffen nach seinen Briefen und andere Dokumente des handschriftlichen Nachlasses. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)
Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, V. und VI. Band. (Springer: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 7.)
Jeaunez, E. Le Retable de la Passion de l'église d'Ambierle, en Roannais. (Chron. des Arts, 14.)
Jensch, E. Ueber die chemische Zusammensetzung einiger keramischer Alterthümer der Provinz Brandenburg. (Mitth. d. Oesterr. Mus., II, N. F., 4.)
Inventaire général des richesses d'art de la France: Province. I. tome. Monuments religieux. (Livre, VIII, 6.)
Jordan. Der Tempel der Vesta. (Richter: Berl. philol. Wochenschr., VII, 16.)
Kämmerer, L. Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürer's. (Oettingen: Deut. Litteraturzeitung. VIII, 23.)

Kahl, R. Schlesisches Museum der bildenden Künste. (Kunst-Chronik, XXII, 31.)
Kaufmann, L. Albrecht Dürer. (Thode: Deut. Litter.-Ztg., VIII, 14. — Kirchenschmuck, XVIII, 5. — Rev. de l'Art. chrét., XXX, 5.)
Klein, W. Euphronios, (Krocker: Berl. philol. Wochenschr., VII, 11. — (Deut. Litteraturztg., VIII, 17.)
Kögel, F. Lotze's Aesthetik. (Lipps: Deut. Litteraturztg., VIII, 21.)
Könnecke. Bilderatlas zur Geschichte der deutsch. Nationallitteratur. (Beil. z. Allg. Ztg., 75.)
Lafenestre. La vie et l'œuvre de Titien. (Graph. Künste, X, 1. — Cartwright: Magazin of Art, Mai.)
Lambert und *Stahl.* Das Möbel. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 13.)
Layard, A. H. Handbook of Painting, based on the handbook of Kugler. The italian Schools. (Frizzoni: Chron. des Arts, 7. — Art Journal, April.)
Lehfeldt, P. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. I. Band. Bezirk Koblenz (Schnütgen: Westdeut. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 1. — Kunst-Chronik, XXII, 22.)
Lehrs, M. Der Meister mit den Bandrollen; ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstichs in Deutschland. (Hymans: Gaz. des Beaux-Arts, 1. Mai.)
Leitschuh, F. Katolog der Handschriften der königl. Bibliothek zu Bamberg. (Anz. des germ. Nationalmuseums, II, 2.)
Linas, Ch. Emaillerie Limousine. La Croix stationnale du musée diocésan de Siège et le décor champlevé à Limoges. (Mitth. d. Oesterr. Mus., II, N. F., 4.)
— Les émaux Limousins de la collection Basilewsky. Le Tryptique de la cathédrale de Chartres. (Mitth. d. Oesterr. Mus., II, N. F., 4.)
— Ivoires et Emaux. (Mitth. d. Oesterr. Mus., II, N. F., 4.)
Lindenschmit, L. Handbuch der deut. Alterthumskunde. (Schaffhausen: Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, 82.)
Löschke. Borée et Orithye sur le coffret de Cypsèle. (Rev. crit., 13)
Lübke, W. Gesammelte Aufsätze. (Carrier: Gegenwart, 11.)
— Grundriss der Kunstgeschichte. 10. Auflage. (Kunst-Chronik, XXII, 27. — Kunst und Gewerbe, XXI, 4.)
Maspéro. Egyptian archaeology. (Academy, 785.)
— L'Archéologie égyptienne. (Livre, VIII, 4.)
Maspêro. L'Archéologie égyptienne. (Chron. des Arts, 10.)
Maurer. De deis Graecorum pluribus deis in commune positis. (Gloël: Wochenschrift f. class. Philol., IV, 14.)
Meisterstücke d. Kunst-Tischlerei. (Kunstgewerbeblatt, III, 6.)
Meisterwerke schwäbischer Kunst aus der kunsthistorisch. Abtheilung d. Schwäbischen Kreisausstellung Augsburg, 1886. (Kunstgewerbeblatt, III, 7.)
Meisterwerke, die, des Rijksmuseums zu Amsterdam. (Kunst-Chronik, XXII, 22. — Lübke: Beil. z. Allg. Ztg., 108.)
Melani, A. Pittura italiana. (Arch. Storico Ital., XIX, 2.)
Meyer, A. B. Publicationen d. k. ethnographischen Museums zu Dresden. VI. Holz- u. Bambusgeräthe aus N. W. — Neu-Guinea. (Gerland: Deut. Litteraturztg., VIII, 21.)
Meyer, H. Kleine Schriften zur Kunst. (Urlichs: Deut. Litteraturztg., VIII, 18.)
Michel, É. Rembrandt. (Chron. d. Arts, 17.)
Molinier, É. Les plaquettes. (Mitth. des Oesterr. Mus., II, N. F., 4.)
Niederhöfer, Ph. Vorlagen f. Lederschnitt-Arbeiten. (Kunstgewerbebl., III, 6.)
Nolten. Archäologische Beschreibuug der Münster- od. Krönungskirche in Aachen, nebst einem Versuche über die Lage des Palastes Karl's d. Gr. daselbst. (Mitth. d. Oesterr. Mus., II, N. F., 4.)
Nordhoff, J. B. Die Kunst- u. Geschichts-Denkmäler d. Kreises Warendorf. (Lehfeld: Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinlande, 82.)
Ortwein, A. Deut. Renaissance in Oesterreich. (Anz. d. germ. Nationalmus., II, 3.)
Otte, H. Archäologisches Wörterbuch. (Kirchenschmuck: Bl. d. christl. Kunstver. d. Diöc. Seckau, XVIII, 3.)
Palustre, L. La Renaissance en France. (Kunst-Chronik, XXII, 22.)
Perkins. Ghiberti et son école. (Brun: Gött. gel. Anz., 2.)
Petersen, H. Danske Geistlige Sigiller fra Middelalderen. (Deut. Herold, XVIII, 2.)
Pick, R. Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins. (Mitth. d. Oesterr. Mus., II, N. F., 4.)
Plon, E. Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche, Leone Leoni et Pompeo Leoni. (Rev. crit., 11. — Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., II, 6. — Allg. Kunst-Chronik, XX, 15.)
Portig, G. Zur Geschichte des Gottesideals in der bildenden Kunst. (Schultz: Deut. Litteraturztg., VIII, 15.)

Prost, B. Octave Tassaert, notice sur sa vie et catalogue de son œuvre. (Chron. des Arts, 9.)
Rein, J. J. Japan, nach Reisen u. Studien im Auftr. d. k. preuss. Reg. dargestellt. (Kunstgewerbebl., III, 8.)
Riehl, B. Die Gemälde von Dürer und Wolgemut. (Kunst-Chronik, XXII, 26.)
Robinson, E. Museum of fine arts. (Kunst-Chronik, XXII, 28.)
Rothschild'sche, Karl Freiherr von, Sammlung chinesischer Porzellane. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., II, 6.)
Rosenberg, A. Die Münchener Malerschule seit 1871. (Kunst-Chronik, XXII, 33.)
Rouaix, P. Les Styles. (Kunstgewblatt, III, 6.)
Ruelens, Ch. Correspondance de Rubens et documents epistolaire concernant sa vie et ses œuvres. (Duplessis: Courr. de l'Art, VII, 23.)
Ryksmuseum, vom, in Amsterdam. (Allg. Kunst-Chron., XI, 14.)
Sayce. Alte Denkmäler, im Lichte neuer Forschungen. (Justi: Berl. philolog. Wochenschr., VII, 15.)
Schäfer, G. Kunstdenkmäler im Grossherzogth. Hessen. (Litter. Centralbl., 24.)
Schneider, F. Der Dom zu Mainz. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5. — Anzeig. d. germ. Nationalmuseums, II, 2. — A. Springer: Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 1.)
Schönbrunner, J. Die verschiedenen Malarten. (Kunst-Chronik, XXII, 32.)
Schreibershofen, H. Die Wandlungen der Mariendarstellung in der bild. Kunst. (Schultz: Deut. Litteraturztg., VIII, 15.)
Schwarz. Die Armenbibel. (Der Kirchenschmuck, XVIII, 3.)
Serrure, R. Dictionnaire géographique de l'Histoire monètaire de la France. (Correspondenzbl. d. Westdeut. Ztschr., VI, 4.)
Solvay, L. L'Art Espagnol. (Fétis, E.: Bullet. de l'acad. r. des sciences de Belgique, 1.)
Stanley Lane-Poole. The Art of the Saracens in Egypt. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., II, 6.)
Stein, H. Die Entstehung der neueren Aesthetik. (Siebeck: Deut. Litteraturztg., VIII, 13.)
Stockbauer, J. Der Metallschmuck in der Mustersammlung des Bayerischen Gewerbemuseums zu Nürnberg. (Mitth. d. Oesterr. Mus., II, N. F., 5.)
Strzygowski, J. Iconographie der Taufe Christi. (Litter. Centralbl., 15.)
Studniczka. Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht. (Weizsäcker: Wochenschr. f. class. Philol., IV, 12.)
Thode, H. Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien. (Litter. Centralbl., 15. — Conway: Academy, 779. — Dobbert: Gött. gel. Anz., 7.)
Tischler, O. Kurzer Abriss der Geschichte des Emails. (Correspondenzbl. d. West-Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 2. 3.)
Tourneux, M. Eugène Delacroix devant ses contemporains. (Saturday Review, 4. Juni.)
Upcott. Introduction à la sculpture grecque. (Rev. crit., 18.)
Van Dyke, J. Principles of Art. (Allgem. Kunst-Chronik, XI, 22. — Kunst-Chron., XXII, 33.)
Veltmann, H. Funde von Römermünzen im freien Germanien und die Oertlichkeit der Varusschlacht. (Litter. Centralblatt, 21.)
Vischer, R. Studien zur Kunstgeschichte. (Springer: Gött. gel. Anz., 7. — Allg. Kunst-Chronik, XI, 18.)
Voss, A. u. *Stimming*, G. Vorgeschichtliche Alterthümer. (Litter. Centralbl., 24.)
Walcher, Bilder vom Hochaltar in Drackenstein. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 17.)
Warnecke, F. Das Künstlerwappen. (Deut. Herold, XVIII, 1.)
Wauters et *Sabbe*. De Vlaamsche Schilderkunst; uit het fransche vertaald door Julius Sabbe. (Gand, Dullé-Plus, XVI.)
Wiener Gallerien. (Kunst-Chr., XXII, 22.)
Witte et *Lasteyre*. Gaz. archéologique, XI. (Rev. crit., 18.)
Woltmann u. *Wörmann*. Geschichte der Malerei. (Bradley: Academy, 778. — Art Journal, April.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Juni bis 15. Sept. 1886.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Ahrens, J. F. Eine neue Schulkategorie in Oesterreich. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 5.)

Alberti, C. Die Kunstanschauung des Realismus. (Allg. Kunst-Chronik, 30.)

Allen, J. W. A Short Treatise on Perspective, for the use of Schools. 8⁰. London, Simpkin. 1 s. —.

Armstrong, W. The Permanency of Water Colours. (Art Journ., August.)

Asquerino. Estética. (Revista de España, 438.)

Avilés, A. El Retrato; Conferencias pronunciadas en el Circulo de Bellas Artes. 8⁰, 147 p. Madrid, Murillo. 8 y 10.

Benini, V. I limiti dell' estetica. 16⁰, 124 p. Verona, Münster. L. 1. 50.

Berlepsch, H. E. v. Ueber Alters-Bestimmung. (Zeitschr. d. Münch. Alterthums-Ver., 1.)

Bucher, B. Unser gewerblicher Unterricht. (Oesterr.-ungar. Revue, 1.)

Cassagne, A. Eléments de perspective. 3e éd. revue. 8⁰, 102 p. avec fig. Paris, Fouraut.

Composizioni ornamentali di tutti gli stili, applicate alla decorazione degli appartamenti ed alle arte industriali: 5 grande tavole eseguite in fototipia sui lavori originali degli allievi della scuola superiore d'ornato del museo industriale di Torino. Opera compilata sotto la direzione del prof. S. Mazzanti. Torino, G. B. Paravia e C. f⁰, con 5 tav. L. 6. —.

Dillon. Light and water-colours. (Nineteenth Century, August.)

Doumert, A. L'art du dessin et ses applications pratiques. 8⁰, 144 p. avec grav. Paris, Lecène et Oudin.

Drioux. Précis élémentaire de mythologie grecque, romaine, indienne, persane, égyptienne, gauloise et scandinave, à l'usage des institutions et des autres établissements d'instruction publique. 29e éd. 18⁰, 232 p. Paris, Ve Belin et fils.

Elm, H. Der deutsche Handfertigkeitsunterricht in Theorie und Praxis. Ein Handbuch über diese Lehrdisciplin für Schulvorstände etc. 2. (Titel-) Aufl. 8⁰, XVI, 208 S. Weimar, B. F. Voigt. M. 2. 50.

Eyck, die Brüder van, u. die Oelmalerei. (Wartburg, XIII, 7. 8.)

Fachschule, die neue gewerbliche, der Stadt Köln a. Rh. (Baugewerks-Ztg., 61.)

Fachschulen, Oesterreichische. (Sprechsaal, 37.)

Gaborit. Le Beau dans la nature et dans les arts. 2 vol. 8⁰. T. 1 (le Beau dans la nature), XXI—255 p.; T. 2 (le Beau dans les arts), 312 p. Paris, Berche et Tralin.

Genauck, C. Die gewerbliche Erziehung durch Schulen, Lehrwerkstätten, Museen u. Vereine im Königr. Belgien. I. kunstgewerbl. Theil. 8⁰, 150 S. Reichenberg, Fritsche. M. 3. —.

Gerke, P. Das Metallgeräth. Kunst- u. Luxusgegenstände in Bronze, Silber, Zink etc. ausgeführt in hervorrag. Ateliers. 1. Serie (in 3 Lfgn.). 1. Lfg. f⁰. (10 Lichtdr.-Taf.) Berlin, Claesen & Co. M. 12. 50.

Geschichte u. Organisation der Fachschulen für Glasindustrie in Steinschönau. (Centralbl. f. d. gewerbl. Unterr.-W. V, 1. 2.)

Giarizzo, M. Lo studio del disegno di ornato e dell' architettura elementare nelle università del regno: considerazioni e proposte. 8⁰, 41 p. Palermo, stab. tip. Virzì.

Giozza, P. G. L'infinito nell' arte. 16⁰, 71 p. Catania, Giannotta.

Goldmann, S. Kunst und Technik der Künste in ihrer Bedeutung für den Zeichenunterricht an der österr. Mittelschule. (Elfter Jahresber. d. k. k. Staats-Unterrealschule in d. Leopoldstadt in Wien.)

Götze. Das Wesen des nordischen Handfertigkeit-Unterrichts. (Nordwest, IX, 28 ff.)

Graberg, Fr. Die gewerblichen Fortbildungsschulen in Württemberg u. Bayern. (Schweiz. Zeitschr. f. Gemeinnützigkeit, XXV, 2.)

Groothoff, H. Ueber moderne Ornamentik und das Stilisiren von Pflanzen. (Zeitschr. f. gew. Unterricht, 5.)

Gut, Ad. Zur Behandlung der Projektionslehre in den realistischen Anstalten. (Zeitschr. des Vereins deut. Zeichenl., 22.)

Handwerkerschulen, Aargauische. (Schweizer. Gewerbebl., 16.)

Hofmann, R. Pflanzen-Studien nach der Natur. Zeichnungen und Malereien, ausgeführt in der kunstgewerbl. Fachzeichenschule zu Plauen i. V. unter Leitung des Herausg. 30 Photogr. f⁰. Plauen, Neupert. M. 45. —.

Hrachowina, C. Vorlagen für d. Kunstgewerbe. 1. Bd. 4⁰. Inhalt: Künstliches Alphabet von J. Th. de Bry, 24 Bl. Wien, Gräser. M. 2. —.

Huber, W. Rococo. Ornamente u. Decorationsmotive. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (5 Lichtdr.-Taf.) Berlin, Claesen & Co. M. 8. —.

Keim, A. Plinius über die Malerfarben. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 22.)

Kiebacher, A. Ueber französische Kunstindustrie, insbes. über Werkstätten und Musterlager für Tischlerei u. Schnitzerei in Paris. (Suppl. z. Centralbl. f. gew. Unterr., IV, 2. 3.)

Knille. Grübeleien eines Malers über seine Kunst. (Deut. Rundschau, August.)

Kršnjavi. Ursprung der südslavischen Ornament-Motive. (Kroatische Revue, II, 1.)

Kunkel, H. Vorlagen für Aetzarbeiten u. Holzmalerei. Musterblätter für häusl. Kunstarbeit. Neue Folge. 1. Lfg. [Der ganzen Reihe 3. Lfg.] f⁰. Leipzig, Zehl. M. 4. —.

Lang, G. „Kopieren" und „Zeichnen". (Zeitschr. d. Ver. deutscher Zeichenlehrer, 23.)

Lessona, M. Saggio d'estetica. 16⁰, 86 p. Torino, Casanove. L. 1. 50.

Lienard. Musterblätter für das Ornamenten-Zeichnen. f⁰. (8 Steintaf.) Berlin, Claesen & Co. M. 16. —.

Lithophanie, ist die, der zeichnenden u. malenden oder der plastischen Kunst zugehörig? (Sprech-Saal, 25.)

Macht, H. Das maureske Ornament. (Mittheil. d. k. k. Oesterr. Museums, Sept.)

Malerei, der Alten, über die enkaustische. (Wartburg, XIII, 5. 6.)

Melani, A. L'ornamento policromo nelle arti e nelle industrie artistiche: raccolta di 40 tavole dorate, inargentate e in colori, contenenti più di 300 motivi ornamentali, scelti fra i più belli delle arti e delle industrie artistiche antiche, medioevali e moderne, per uso delle scuole e degli artisti. 4⁰, 40 p. Milano, Ulrico Hoepli.

Mothes, O. Der goldene Schnitt, eine Gefahr für die künstlerische Entwicklung. (Allgem. Kunst-Chronik, X, 25 ff.)

Neckelmann, F. Skjöld. Decorative Skizzen (in 5 Lfgn.). 1. Lfg. f⁰. (10 Lichtdr.-Taf.) Leipzig, Hessling. M. 7. —.

Otto, J. Die Organisation und Einrichtung einiger mechan.-techn. Lehrwerkstätten u. Fachschulen für Metallindustrie in Deutschland. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gew. Unterr., IV, 2. 3.)

Périer, J. Importance du goût et de sa culture, spécialement dans les écoles normales d'institutrices. 8⁰, 87 p. Paris, Decaux.

Programmes des cours dans les établissements d'enseignement supérieur de Paris et dans les grandes écoles ressortissant au ministère de l'instruction publique, suivis d'un tableau des cours par jour et par heure. Année scolaire 1885—1886 (deuxième semestre). 8⁰, 66 p. Paris, Delalain frères. fr. 1. —.

Ragusa, V. Esposizione del metodo didascalico. (Concorso per la cattedra di scultura nell' istituto di belle arti in Palermo.) 8⁰, 9 p. Palermo, tip. del Giornale di Sicilia.

Reformbewegung, über die gegenwärtige, auf dem Gebiete der Malerei (mit bes. Berücks. v. Alois Hauser's Anleitung zur Technik d. Oelmalerei). (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 22.)

Riniker. Der Bund und der gewerbl. Unterricht in der Schweiz. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gew. Unterricht, IV, 2. 3.)

Rossi, T. Il disegno nelle arti e nelle industrie. 8⁰, 18 p. Poggibonsi-Siena, tip. Cappelli.

Sager, H. Leichtfassliche und gründliche Anleitung zum Malen mit Wasserfarben. 8⁰, 24 S. Zürich, Orell Füssli & Co. Fr. 1. —.

Skizze einer praktischen Aesthetik der Baukunst. (Wochenbl. f. Baukunde, 44. 45.)

Styles, les, sept cent gravures classées par époques: notices par P. Rouaix. Paris, J. Rouam. fr. 30. —.

Tannery, P. Λ'ουγκιασμος υδατος (école héronienne). 8⁰, 5 p. Paris, Leroux. (Extr. de la Rev. archéol.)

Tolmeï, F. Ueber das sogenannte Einschlagen der Oelfarben. (Keim's Techn. Mitteil. f. Malerei, 22.)

Verax, L. De l'envahissement de l'Ecole des beaux-arts par les étrangers. Réclamations des élèves français. 8⁰, 22 p. Paris, libr. des Impr. réunies. fr. —. 60.

Volland-Sayet. De la composition décorative. (Bull. de l'art pour tous, 1.)

Wunderlich, Th. Methodik des Freihandzeichenunterrichts der Neuzeit. Belehrung u. Wesen, Zweck u. Ziel des Freihandzeichenunterrichts, sowie über d. Behandlung der einzelnen Zweige desselben. 8⁰, XII — 128 S. Bernburg, Bacmeister. M. 2. —.

Wyss. Zum Zeichenunterrichte in der Schweiz. (Zeitschr. d. Ver. deut. Zeichenlehrer, 23.)

Zeichnen, das, im Dienste des Handwerks. (Schweiz. Gewerbeblatt, 16.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon. Année 1885. 8⁰, XXXII — 348 p. Besançon, imp. Dodivers et Cie.

Ancona Amilcare. Le armi, le fibule e qualche altro cimelio della sua collezione archeologica. 1886. 4⁰, p. 23. Milano, Tip. Boniardi. — Pogliani. Fuori di commercio.

Andrews. Monumental brasses in Hertfordshire churches. (Antiquary, Aug.)

Atkinson, J. B. Condottiere Colleoni: His Lombard Castle and Mountain Sepulchre. (Art Journal, Aug. ff.)

Babelon, E. Silène et Bacchant, bronze de la collection de Janzé. (Gaz. archéol., 3. 4.)

Bapst. Le tombeau de Saint Martin. (Rev. archéol., juin.)

Bayet, C. Précis d'histoire de l'art. 8⁰, 351 p. avec grav. (Biblioth. de l'enseign. d. Beaux-Arts.) Paris, Quantin.

Bénezet, B. Histoire de l'art méridional au moyen-âge et à l'époque de la renaissance. 1re Partie. 4⁰, 41 p. Toulouse, imp. Chauvin et fils. (Extr. d. Mém. de la Soc. archéol. du midi de la France.)

Bertolotti, A. Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studj negli archivi romani. 8⁰, 255 p. Mantova, G. Mondovi.

Bethune, Bon. J. B. Les bassins liturgiques. (Rev. de l'art chrét., N. S. IV, 3 ff.)

Bradley, H. The runic crosses in the isle of Man. (Academy, 746.)

Der Bronze- und Eisenfund von Kölpin, Kreis Colberg-Cöslin. (Corresp.-Bl. d. deut. Ges. für Anthropologie, XVII, 7.)

Brugnier-Roure, L. Notions générales sur la vignerie du Pont-Saint-Esprit, suivies d'une étude sur la viabilité et les premiers monuments chrétiens du pays. 8⁰, 64 p. et 2 planches. Avignon, imp. Hamelin frères.

Buchta, R. Die Pyramiden von Saqarah. (Allg. Ztg., B. 220 ff.)

Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Béziers (Hérault). 2e série. T. 13. 1re livr. 8⁰, 148 p. Béziers, imp. Granié et Malinas.

Bulletin de la Société archéologique du midi de la France. Nouvelle série, N⁰ 1. Séances du 24 nov. 1885 au 16 mars 1886 incl. 4⁰ à 2 col., 24 p. Toulouse, Privat: au siège de la Société.

Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin. T. 33. 8⁰, 368 p. et pl. Limoges, Ve Dicourtieux.

Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons. T. 15 (2e série). 8⁰, XV—227 p. Soissons, au secrétariat de la Société.

Carbonaro, A. Le metope di Selinunte e l'ordine dorico in Sicilia: stud. 8⁰, p. 11, con 2 tav. Messina, tip. del Progresso.

Casagrandi, V. Storia e archeologia romana: studi critici e polemici. 8⁰, XXIV — 458 p. Genova, Sordomuti. L. 7. 50.

Castan, A. Les Arènes de Vesontio et le Square archéologique du Canton nord de Besançon. 8⁰, 38 p. et pl. Besançon, impr. Dodivers et Cie. (Extrait des Mém. de la Soc. d'émulation du Doubs.)

Ceuleneer. Le temple de Vesta et la maison des Vestales à Rome. (Rev. de l'instruction publ. en Belgique XXIV, 4.)

Chantre, E. Le Dauphiné préhistorique. 8⁰, 25 p. Paris, Chaix. (Association française pour l'avancement de sciences, congrès de Grenoble, 1885.)

Charvet, B. Essai de reconstitution d'époque et d'origine d'un mors de bride antique. 8⁰, 7 p. et 3 pl. Lyon, imp. Pitrat aîné. Publ. de la Société d'anthropologie de Lyon.

Chateau-Chalons, J. de. Un coup de foudre archéologique sur l'église de Preuilly. 8⁰, 4 p. Tours, Suppligeon.

Collections, les, d'histoire et d'art au musée eucharistique du Sacré-Coeur de Paray-le Monial. Documents pour l'explication de la puissance thaumaturgique de l'eucharistie et de son rôle dans l'histoire. Catalogue général des miracles euchar. d'après leur iconographie, statistique, bibliographie et relevée géographique (2e groupe, 3e sect., salle des Miracles). 4⁰, 92 p. avec tableaux. Paray-le-Monial (Saône-et-Loire), M. de Sarachaga. fr. 6. —.

Compte rendu du congrès international et régional de la Société des architectes et des ingénieurs des Alpes-Maritimes, tenu à Nice en 1884. 8⁰, 408 p. et pl. Nice, imp. Malvano-Mignon. fr. 10. —.

Conseiller, le, artistique, journal artistique hebdomadaire, paraissant le jeudi de chaque semaine. 1re année, N⁰ 1. 20 mai 1886. Petit f⁰, 4 p. Bordeaux, imp. artistique. Paris, Grenelle. Abonnement annuel: fr. 18. —.

Courajod, L. L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques. (Gaz. des B.-Arts, sept. ff.)

Curley, F. de. Le Tombeau de Saint Régis à La Louvese; 18 jés., XXIV—342 p. et portrait. Lyon, Vitte et Perrusel.

Dahlke, G. Der Flügelaltar aus Tramin. (Kunst u. Gewerbe, 5.)

Decharme. Sur les Cannophores. (Rev. archéol., avril—mai.)

Deckert. Die schönen Künste in Mexico. (Gegenwart, 31.)

Deschmann, K. Die neuesten römischen Funde von Dernovo (Neviodunum) in Unterkrain. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. zur Erf. u. Erh. der Kunst- u. histor. Denkmale, XII, 2.)

Dezobry, C. Rome au siècle d'Auguste, ou Voyage d'un Gaulois à Rome à l'époque d'Auguste et pendant une partie du règne de Tibère, accompagné d'une description de Rome sous Auguste et sous Tibère. 5e éd. rev. augm. et ornée de div. plans et de vues de Rome antique. 4 vol. 8⁰, T. 1, VIII—462 p. et 11 pl.; t. 2, VI—508 p. et 6 pl.; t. 3, VI—644 p. et 5 pl.; t. 4, VI—503 p. et 3 pl. Paris, Delagrave. fr. 32. —.

Didron, A. N. Christian Iconography; or the History of Christian Art in the Middle Ages. Translated from the French by E. J. Millington, with Additions by M. Stokes. With Illustr. 8⁰, 440 p. London, Bell & S. 5 s. —.

Domaszewski, Hauser, Schneider. Ausgrabungen in Carnuntum. (Archäol.-epigr. Mittheil. aus Oesterr.-Ungarn, X, 1.)

Durand-Gréville, E. L'art aux États-Unis. (Gaz. des B.-Arts, 1er sept.)

Essai, nouvel, de restitution de l'inscription antique des bains de la Fontaine. Deuxième rapport adressé à l'Académie de Nîmes. 8⁰, 38 p. et 3 pl. Nîmes, imp. Clavel et Chastanier.

Fabricius, E. Eine pergamenische Landstadt. (Mitth. d. kais. deut. archäol. Instit., athenische Abtheilg., XI, 1.)

Fiorelli, G. Notizie degli scavi di antichità dal sett. 1884 al dic. 1885. (Atti della r. accad. dei Lincei, 1884—1885.)

Fischer, C. W. Th. Die verketzerte Antike. (Gegenwart, 29.)

Foote. On prehistoric finds in India. (Journ. of the anthrop. Inst. of Great Britain, XVI, 1.)

Zur Formbildung der Monstranze. (Kirchenschmuck, 9 ff.)

Gardner. Excavations at Naukratis. (Americ. Journ. of Archæology, II, 2.)

Gatti. Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. (Bullett. della Commiss. archeol. comunale di Roma, XIV, 6.)

Giesing, J. Leben u. Schriften Leonardo's da Vinci. Schulprogramm d. Realgym. Döbeln. Ostern 1886. 35 S. 4⁰.

Grandi, O. Arte fiamminga e arte italiana. 16⁰, p. 29. Alatri, frat. Strambi. L. 1. —.

Guyot, C. Le Lehn de Vergaville. 8⁰, 11 p. Nancy, imp. Crepin-Leblond. (Extr. d. Journ. de la Soc. d'archéol. lorraine.)

Guillaume, E. Conférenze sur l'Histoire de l'Art et de l'Ornement. (Rev. d. arts, déc. 12.)

Hampel, J. Alterthümer d. Bronzezeit in Ungarn. 127 Taf. mit 1300 Abbild. 8⁰, 16 S. und 127 S. Erklärungen. Budapest, Kilián.

Heideloff, Altmeister, und seine Werke. (Allg. Kunstnachr., Beil. z. Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 22.)

Helbig, W. Sopra un ritratto di Gneo Pompeo Magno. (Mitth. d. kais. deut. archäol. Instit., Römische Abth., I, 1.)

— Scavi di Capodimonte. (Mitth. d. deut. archäol. Instit., Römische Abth., I, 1.)

Henry, A. Archéologie locale: rapport sur la découverte gallo-romaine de Martigny-lès-Gerbonvaux, en 1886. 8⁰, 7 p. Neufchateau, imp. Kienné. (Extrait du Patriote de Neufchâteau.)

Heuzey. Un gisement de diorite, à propos des statues chaldéennes. (Bullet. de l'Académie des inscriptions, 1885, 2. Halbj. — Revue d'assyriologie I, 4.)

Heydemann, Heinr. Dionysos' Geburt u. Kindheit. Mit 1 Doppeltaf. u. 1 Holzschn. (10. Hallesches Winckelmannprogramm.) 4⁰, 58 S. Halle, Niemeyer. M. 4. —.

Holtzinger, H. Kunstgeschichtliches u. Archäologisches aus den Abruzzen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 11.)

Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts, hrsg. v. Max Fränkel. 1. Bd., 4 Hefte. 4⁰. (1. Heft, 70 S. m. eingedr. Fig. u. 5 Taf. in Lichtdr., Stahlst. u. Heliograv.) Berlin, G. Reimer. M. 16. —.

Jireček. Archäologische Fragmente aus Bulgarien. (Archäol.-epigr. Mitth. a. Oesterr.-Ungarn, X, 1.)

Ilg, A. Die historische Entwicklung der Kunstpflege im Hause Habsburg. — Vortrag, gehalten im Mähr. Gewerbe-Mus. in Brünn. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 6.)

Kallee. Bericht über die Ausgrabungen bei Rottenburg und bei Köngen am Neckar. (Württ. Vierteljahrsh., IX, 2.)

Koenen, C. Römische Funde bei Schloss Dyck. (Jahrb. d. Ver. von Alterth.-Freunden im Rheinlande, 81.)

Kuhnert, E. Daidalos. Ein Beitrag zur griech. Künstlergeschichte. (Aus: „Jahrbuch f. class. Philol.“ 15. Suppl.-Bd.) 8⁰, 44 S. Leipzig, Teubner. M. 1. 20.

Kunst und Kunstgewerbe in Nordamerika. (Zeitschrift d. Ver. deut. Zeichenl., 22.)

Kunst, die, und die Künstler der Reformationszeit. (Hist.-polit. Blätter etc., 98, B. 1 ff.)

Kunstliebe, die reformatorische, und der Bildersturm. (Hist.-polit. Blätter, 11.)

Kunstpflege im allgemeinen. Hochbau-Ausführungen u. Pläne. (Aus den Verhandl. d. preuss. Abgeordnetenhauses.) (Deutsche Bau-Ztg., 60.)

Laurière, J. de. Promenades archéologiques dans le Val d'Aran. (Bull. monumental, janvier ff.)

Lanciani. Delle scoperte avvenute nei disterri del palazzo della Banca Nazionale. (Bullet. della Comm. archeol. comun. di Roma, XIV, 6.)

Lebèque. Recherches sur Delos. (Rev. archéol., avril—mai.)

Leleux. Souvenirs d'artistes. (Bibliothèque universelle et revue Suisse, Juli ff.)

Linas, Ch. de. Le Livre d'ivoire de la bibliothèque de Rouen. (Gazette archéol., 1. 2.)

Lolling, H. G. Das Delphinion bei Oropos und der Demos Psaphis. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, X, 4.)

Lucas, C. Compte rendu du congrès des sociétés savantes et des sociétés des beaux-arts tenu à la Sorbonne en 1886. 8⁰, 15 p. Paris, Chaix; André, Daly fils et Cie. (Extr. du Bull. de la Soc. centr. d. architectes [année 1885—1886.] Congrès d. archit. de 1886.)

Lupus, B. Die Stadt Syrakus im Alterthum. Schulprogramm des protest. Gymnas. in Strassburg, Ostern 1886. 26 S., 1 Karte.

Luthmer. Der Farbengeschmack der verschiedenen Stilperioden. (D. Maler-Journ., X, 1.)

Mádel, K. B. Die Renaissance in Böhmen. (In böhm. Sprache.) (Berichte des Ingenieur- und Architekten-Vereins, XX, 2. 3.)

Maspero. The royal mumies at Bulak. (Academy, 743.)

Mau, A. Su certi apparecchi nei pistrini di Pompei. (Mitth. d. kais. deut. archäol. Instit., Röm. Abth., I, 1.)

— Storia degli scavi di Ercolano, ricomposta sui documenti. (Mitth. d. kais. deut. archäol. Instit., Röm. Abth., I, 1.)

Mazzatinti. Documenti per la storia delle arti a Gubbio. (Archivio stor. per le Marche fasc. 9. 10.)

Mehlis, C. Studien zur ältesten Geschichte der Rheinlande. 9. Abth.: Das Grabfeld von Obrigheim. Mit 5 Taf. 4⁰, 31 S. Leipzig, Duncker & Humblot. M. 4. —.

Mély, F. de. Les inventaires de l'abbaye de Saint-Père-en-Vallée à Chartres. (Rev. de l'art chrét., N. Sér., IV, 3 ff.)

Mémoires de la Société d'archéologie, littérature, sciences et arts des arrondissements d'Avranches et de Mortain. T. 7. 8⁰, 403 p. Avranches, imp. Gibert.

Mémoires de la Société de statistique, sciences, lettres et arts du département de Deux-Sèvres. 3e série. T. 3. 8⁰, LIX—400 p. Paris, au siège de la Société.

Merlo. Kunst u. Kunsthandwerk im Karthäuser-Kloster zu Köln. (Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein, 45.)

Merriam. Egyptian Antiquities. (Americ. Journ. of Archæol., II, 2.)

Michel. Un historien de l'art flamand au commencement du XVIIe siècle. (Revue des deux mondes, 15 août.)

Mommsen, Th. Zu Domaszewski's Abhandlung über die römischen Fahnen. (Archäol.-epigraph. Mitth. aus Oesterr.-Ungarn, X, 1.)

Morand, L. Compte rendu des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie en 1885. 8⁰, 85 p. Chambery, imp. Chatelin. (Extr. d. Mém. de l'Acad.)

Morgan, T. Romano-British Mosaic Pavements: History of their Discovery and a Record and Interpretation of their Designs. With Plates, plain and coloured of the most important Mosaics. 8⁰, 352 p. London, Whiting. 42 s. —.

— Roman Monument at Piers Bridge, Durham. (Journ. of the Brit. Archæol. Associat., XLII. 2.)

Mouy. Lettres atheniennes; le vieux Parthénon et l'Erechthéion. (La nouv. Revue, 1er juillet.)

Müller, N. Le catacombe degli Ebrei presso la via Appia Pignatelli. (Mittheil. d. kais. deut. archäol. Instit., Röm. Abth., I, 1.)

Müntz, E. et E. **Molinier.** Le Château de Fontainebleau au XVIIe siècle d'après des documents inédits. 8⁰. 108 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris et de l'Ile de France.)

Neumann, W. A. Ueber den Einfluss des christlichen Reliquiencultus auf die bildenden Künste. (Mitth. des k. k. österr. Museums, August.)

Niel. Discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. 8⁰, 13 p. Rouen, imp. Cagniard.

Nuttall. The terracotta heads of teotihuacan. (Americ. Journ. of Archæol., II, 2.)

Odobesco, A. Coupe d'argent de la déesse Nana-Anat. (Gazette archéol., 1. 2.)

Olympia. Die Ergänzung des Ostgiebels am Zeustempel von Olympia. (Berlin. philolog. Wochenschrift, VI, 25 ff.)

Paris-Rouen, revue mensuelle, littéraire, artistique et scientifique. 1re année. N⁰ 1. 1er mai 1886. Petit 4⁰, 20 p. Rouen, imp. Cagniard. Un an, 10 frc. —; 6 mois, 5 frc. —; 1 N⁰, 75 c.

Pasteiner, J. Die nationalen Elemente in der Kunst in Ungarn. (In magyar. Sprache.) (Müveszi Ipar, 8. 9.)

Perrot. Sur quelques poignards de Mycènes (Bullet. de correspondance hellénique, X, 5.)

— Une civilisation retrouvée. Les Hétéens, leurs écriture et leur art. (Rev. des deux mondes, 15 jouilet.)

Pietsch, L. Deutsche Meister der Gegenwart. (Vom Fels zum Meer, Sept.)

Pommerol. Objets découverts dans un ancien lit du Bédat. 16⁰, 30 p. Clermont-Ferrand, imp. Mont-Louis. (Extr. de la Rev. d'Auvergne.)

Poole, S. Lane. The Art of the Saracens in Egypt. With 108 Woodcuts. 8⁰, 272 p. (South Kensington Handbooks.) London, Chapman. 12 s.

Premerstein. Römischer Votivstein aus Unter-Haidin nächst Pettau. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterr.-Ungarn, X, 1.)

Preuner, A. Bericht über die Mythologie in den Jahren 1876—1885 und über Kunstarchäologie in den Jahren 1874—1885. 8⁰, 96 S. Berlin, Calvary & Co. (Jahresbericht über die Fortschritte der classischen Alterthumswissenschaft. 25. Bd, 1. Heft.)

Procès-verbaux de la Société archéologique d'Eure-et-Loire. T. 7. 8⁰, XV—414 p. Chartres, Selleret. fr. 10. —.

Prou, J. M. Une coupe en bronze gravé du XI[e] au XII[e] siècle: légende d'Achille. (Gazette archéol., 1. 2.)

Reber. Ueber altchaldäische Kunst. (Zeitschr. f. Assyriologie, I, 2 ff.)

Reformation, die, und die bildende Kunst. (Hist.-polit. Blätter, 11.)

Regnier, L. La Renaissance dans le Vexin et dans une partie du Parisis, à propos de l'ouvrage de M. Léon Palustre: la Renaissance en France. 4⁰, 105 p. et pl. Pontois, imp. Paris. (Publ. de la Soc. hist. du Vexin.)

Regoli, A. L'arte nella vita sociale considerata specialmente nella storia d'Italia dal secolo XIV al secolo XVII: discorso pronunziato all' accademia di belle arti di Ravenna per la solenne distribuzione dei premi. 8⁰, 87 p. Ravenna, tip. Calderini.

Reinach. Six statuettes de Myrina. (Bullet. de correspondance hellénique, X, 5.)

Rialan, E. Découvertes archéologiques dans le Morbihan en 1884 et 1885. 8⁰, 36 p. Vannes, Lafolye. fr. 1. —.

Roscher. Die sogen. Schlangentopfwerferin des Altarfrieses von Pergamon. (Neue Jahrb. f. Philologie, 4.)

Ryn, A. van. L'imitation dans l'art. (La fédération artistique, 23—26.)

Sagnier, A. Faucille préhistorique en cuivre au musée Calvet. 8⁰, 11 p. avec dessins. Avignon, Seguin frères.

Schaaffhausen, H. Eine römische Statuette von Eisen. (Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 81.)

Schasler, M. Aesthetik. Grundzüge der Wissenschaft d. Schönen u. der Kunst. 1. Thl.: Die Welt d. Schönen, IV, 248 S. 2. Thl.: Das Reich der Kunst, IV, 266 S. (Das Wissen der Gegenwart 55. u. 56. Bd.) Prag, Tempsky.

Schelcher, S. Ein Ausflug nach Selinunt und Segesta. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Ztg., 45—48.)

Schneider, A. A. Der troische Sagenkreis in der ältesten griechischen Kunst, I. 80 S. Inauguraldissert., Leipzig.

— Neue Funde römischer Inschriften aus dem Wallis. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumsk., Juli.)

Schön, Weisshäupl. Denkmäler aus Brigetio. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterr.-Ungarn, X, 1.)

Schreibershofen, H. Die Wandlungen der Mariendarstellung in der bildenden Kunst. gr. 8⁰, 97 S. Heidelberg, C. Winter. M. 2. 80.

Schricker. Die Ausgrabungen in Argentovaria-Horburg. (Westdeut. Zeitschr., V, 2.)

Schuermans, H. Trouvailles faites en Belgique. (Westdeut. Zeitschr., V, 2.)

Schultz, A. Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte. Mit ca. 300 Text-Abbildgn. u. 14 Farbendrucktaf. 1. Lfg. 8⁰, 32 S. Prag, Tempsky. M. 1. 20.

Scoperta d'una cripta nel cimiterio di Massimo ad sanctam Felicitatem sulla Via Salaria Nuova. (Bullet. di archeol. cristiana, IV. Ser., III, 4.)

Scott. The Child-God in Art. (Contemporary Review, Juli.)

Six, J. Nicolas Eliasz Pickenoy. (Oud-Holland, 2.)

Société des antiquaires de Picardie. Album archéologique. 1[er] fasc. Amiens, imp. A. Douillet et Cie.

Sorbets, L. Oppidum des Tarusates et camp romain. 8⁰, 13 p. Dax, imp. Justère. (Extr. du Bull. d. l. Soc. d. Borda.)

Sorlin-Dorigny, A. La mort d'Egisthe, bas-relief en marbre du musée de Constantinople. (Gaz. archéol., 1. 2.)

Springer, R. Charakterbilder und Scenerien. Darstellungen aus der Litteratur- und Kunstgeschichte. 8⁰, IV, 244 S. Minden, Bruns. M. 3. 50.

Studniczka, F. Attische Porosgiebel. (Mitth. d. deutschen archäol. Instit., athenische Abth., XI, 1.)

— Tonrelief aus Tenos. (Mitth. d. deut. archäol. Instit., athenische Abth., XI, 1.)

Tabelle, kunstgeschichtliche, zum Gebrauch beim Besichtigen von Kunstwerken, zusammengestellt von B. v. d. K. qu. 4⁰, 39 S. Leipzig, Hirt & Sohn. M. 2. 25.

Tartarin, E. L'Age de la pierre à Saint-Martin-la-Rivière et environs (Vienne), description d'un cimetière et de stations préhistoriques. 8⁰, 43 p. et 8 pl. Paris Doin. fr. 1. 50.

Tomassetti, G. Il musaico marmoreo Colonnese. (Mitth. d. kais. deut. archäol. Instit., römische Abth., I, 1.)

Tscharner von Burier, B. Die bildenden Künste in der Schweiz im Jahre 1885. Uebersichtliche Darstellung, veröffentl. durch d. Berner Kantonal-Kunstverein. 8⁰, 78 S. Bern, Schmid, Franke & Co. fr. 1. 20.

Vacandard, E. Saint-Bernard et l'art chrétien. 8⁰, 36 p. Rouen, impr. Cagniard.

Vachez, A. Archéologie: les fouilles de Troie. 8⁰, 11 p. avec. grav. Lyon, impr. Mougin-Rusand. (Extr. de la Revue du Lyonnais.)

Valabrègue, A. Deux triptyques de Jean Bellegambe à la cathédrale d'Arras. (Courrier de l'Art, 30.)

Valois, Noël. Archives nationales. Inventaires et documents publiés par la direction générale des archives nationales. Inventaire des arrêts du conseil d'Etat (règne de Henri IV). T. 1. gr. 4⁰, CXII—487 p. Paris, imp. nationale.

Villefosse, A. H. de. Le repos d'Hercule, disque en bronze du musée de Constantinople. (Gaz. archéolog., 3. 4.)

Visconti. Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. (Bull. della Commiss. archéol. comunale di Roma, XIV, 6.)

Vogel, K. J. Ueber Szenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden. I. 47 S. Inauguraldissert. Leipzig.

Wernicke, E. Beiträge zur österr. Künstlergeschichte aus Geschichtsquellen schlesischer Provinzialstädte. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. zur Erf. u. Erh. der Kunst- u. histor. Denkmale, XII, 2.)

Wieseler, F. Nachtrag zu der Abhandlung über die Einlegung und Verzierung von Werken aus Bronze und Silber. (Nachrichten von d. kgl. Gesellschaft zu München, 15.)

Zeitschrift des Münchener Alterthums-Vereins. (Erschien früher unter dem Titel „Die Wartburg".) Redigirt von H. E. v. Berlepsch. Nr. 1. München. 4⁰. Abonn. M. 8. —.

IIa. Nekrologe.

Adam, Albrecht, Schlachtenmaler in München. (Allg. Ztg., B. 224 ff.)

Bodenmüller, Alphons, Genremaler in München. (Kunst-Chronik, 38.)

Brown, Henry Kirke, Bildhauer in Brooklyn, Amerika. (Allg. Kunst-Chronik, 30.)

Corblet, Canonicus, Directeur der Revue de l'art chrétien. (Revue de l'Art chrét., N. Sér., IV, 3. — Le Livre, Juni.)

David-Chassaignolle, Jules, Maler. (Chron. des Arts, 30.)

Dutuit, Eug., Kunstfreund und Kunstschriftsteller in Rouen. (Chron. des Arts, 25.)

Heinlein, Heinr., Landschaftsmaler in München. (Allg. Ztg., B. 252.)

Koch, Paul, Bildhauer in Augsburg. (Allgem. Kunst-Chronik, 35.)

Krause, R., Landschaftsmaler in München. (Allg. Ztg., B. 252.)

Lalanne, Maxime, Zeichner und Radierer zu Paris. (Courrier de l'Art, 32. — Chron. des Arts, 27.)

Lamorinière, Fr., Landschaftsmaler. (La Chron. des B.-Arts, 7.)

La Vigne, August, Bildhauer. (Blätter f. Kunstgewerbe, XV, 8.)

Lepaulle, François, Maler in Paris. (Chronique des Arts, 30.)

Mouillion, Alfred, Landschaftsmaler in Paris. (Chronique des Arts, 24.)

Perkins, Charles C., Kunsthistoriker. (Leroi, Courrier de l'Art, 37.)

Piloty, Carl von, Historienmaler in München. (Allg. Kunst-Chronik, 30. — Chron. des Arts, 27. — Kunst-Chronik, 41. — Allg. Ztg., B. 262.)

Regnet, C. Alb., Kunst- und Culturhistoriker in München. (Archiv f. kirchl. Kunst, X, 7.)

Richardson, Henry H., Architekt. (Centralbl. f. Bauverwaltung, 22. 23.)

Simon, Fréd. Emile, Erfinder der Chromolithographie zu Strassburg. (Chron. des Arts, 26.)

Steinle, Eduard von, Historienmaler in Frankfurt. (Allg. Kunst-Chronik, X, 29.)

Voltz, Friedrich, Thiermaler in München. (Allg. Ztg., B. 234.)

III. Architektur.

Abel, L. Die Gärten Wiens unter Kaiser Karl VI. Vortrag. (Wiener Illustr. Garten-Ztg., 8—9.)

Baukunst des Mittelalters in Frankreich. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 26.)

Bedeutung, die, und sinngemässe Ornamentirung einiger der am meisten verkannten Architekturglieder. (Corresp.-Bl. z. deut. Maler-Journ., 35.)

Bennassuti, L. Memorie della chiesa di S. Lorenzo martire in Verona, pubblicate da don Antonio Pighi. 8⁰, 95 p. Verona, tip. di Cesira Noris.

Bordas, J. Notice sur la chapelle de Saint-Joseph de Vals, canton de Saint-Vallier (Drôme). Valence, Imp. valentinoise. (Extr. du journ. „le Messager de Valence".)

Clarke. A proto jonic capital from the site of Neandreia. (Americ. Journ. of Archæol., II, 2.)

Chytil, K. Peter Parler und die Meister von Gmünd. (In böhm. Sprache.) Prag, J. Otto.

Comitato esecutivo dell' associazione per erigere la facciata del duomo di Firenze: rapporto letto nell' adunanza generale della deputazione promotrice e del consiglio il die 28 aprile 1886; bilancio consuntivo del X anno d'escrizio del comitato esecutivo; bilancio preventivo per anno 1886. 8⁰, 40 p. Firenze, tip. G. Civelli.

Cuno. Ueber Klosterbauten. (Archiv f. kirchl. Kunst, 8.)

Dard. Notice sur la maison des dévotaires d'Aire-sur-la-Lys. 8⁰, 56 p. Saint-Omer, imp. D'Homont. (Extr. du t. 20 des Mém. de la Soc. des antiq. de la Morinie.)

Delbrück, H. C. Die Gothik und der Katholicismus. („Historische u. polit. Aufsätze", 2. Heft.) 8⁰. Berlin, Walther & Apolant. M. —. 50.

Deutsch, J. Die Alt-Neu-Synagoge in Prag. (Allg. Bau-Ztg., 7.)

Dion, A. Sur la date de l'église de Saint-Germer de Flay. (Bull. monumental, janv.—févr.)

Entwicklung, die, des Kirchen-Grundrisses und ihr Verhältniss zum Stile. (Kirchenschmuck, XVII, 7 ff.)

Essenwein, A. Das aus dem Kloster Heilsbronn in das germanische Museum übertragene romanische Portal. (Anz. des germ. Nationalmus., I, 31. 32.)

Ferstel, M. Fr. v. Osterwieck am Harz im Kreise Halberstadt. (Allg. Bau-Ztg., 8.)

Fonteyne, J. Die Praxis des Architekten. Steinarbeiten, Bautischlerarbeiten, Plafond- und Kunstschmiedearbeiten. f⁰. (120 autogr. Taf.) Berlin, Claesen & Co. M. 50. —.

Galland, G. Der Franz Hals der holländischen Architektur. (Kunst-Chronik, 38.)

Girard, S. Théodore Labrouste architecte en chef des hospices, viceprésident de la Société centrale des architectes, sa vie, ses œuvres (1799—1885); notice biographique. 8⁰. Paris, Chaix.

Gosset, A. Évolution historique des églises chrétiennes. (Rev. gén. de l'architecture, 1886, 3. 4 ff.)

Gropius & Schmieden. Das neue Concerthaus zu Leipzig. Cabinet-Ausg. qu.-8⁰. (9 Lichtdr.-Taf.) Leipzig, Dorn & Merfeld. M. 5. —.

— — Das neue Concerthaus zu Leipzig, erbaut von G. & S. Orig.-Aufnahmen nach der Natur v. G. Koppmann & Co. in Hamburg. 12 Glanzlichtdrucke auf elegantem Carton. f⁰. Leipzig, Dorn & Merfeld. M. 40. —.

Harvey, L. L'architecte Semper, sa théorie sur l'origine des styles. (Rev. gén. de l'architect., 1886, 3. 4 ff.)

Heckner, G. Praktisches Handbuch der kirchlichen Baukunst. Zum Gebrauche des Clerus u. d. Bautechniker bearb. Mit 105 in den Text gedr. Abbild. 8⁰, XII, 244 S. Freiburg, Herder. M. 3. —.

Hieronymus. Die Bauhütten d. deutschen Mittelalters. Schulprogramm d. Oberrealschule Gleiwitz, Ostern 1886. 4⁰, 16 S.

Hilbig, H. Die St. Isaaks-Kathedrale zu St. Petersburg. (Förster's Allg. Bau-Ztg., 9.)

Holl, Elias, der Baumeister von Augsburg. Aus den Zeiten der Spätrenaissance. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 29.)

Jäger. Betrachtungen über sogenannte Stadtgärten, Stadtparke und ähnliche Prunkgärten. (Wiener illustr. Garten-Ztg., 7.)

Jäger. Ein Wort zu Gunsten der kleinen landschaftlichen Gärten in der Stadt. (Wien. illustr. Garten-Ztg., 8—9.)

Inaugurazione (L') della nuova absida della basilica lateranense (III giugno MDCCCLXXXVI). 8⁰, 30 p. Roma, tip. Befani.

Joubert, A. La Restauration artistique de l'hôtel de Pincé. 8⁰, 16 p. et 2 pl. Angers, Germain et Grassin.

King. Homes for Home-Builders; or Practical Designs for Country, Farm and Village. With Illustrations. 12⁰. (New York) London. 7 s. 6 d.

Kirchenbauten, moderne. Original-Aufnahmen v. G. Koppmann & Comp. Herausg. unter Mitwirkung v. Aug. Hartel. 1. Lfg. f⁰. (10 Lichtdr.-Taf.) Leipzig, Dorn & Merfeld. M. 10. —.

Lafond, Paul. L'Hôpital Saint Blaise, Basses-Pyrénées. (L'Art, 1er juillet.)

La Sicotière, L. de. Notice sur Notre-Dame du Chêne ou de la Miséricorde (Anjou). 8⁰, 32 p. Angers, Germain et Grassin. (Extr. de la Rev. de l'Anjou.)

Lee, S. L. Hatfield house. (Portfolio, Aug.)

Mailand. Die künstlerische und geschichtliche Entwicklung d. Domes in Mailand. (Centralbl. f. Bauverwaltung, 35.)

Marucchi. Il Laterano ed i nuovi restauri. (Nuova Antologia, 12.)

Melani, A. Architettura italiana. Parte I: architettura pelasgica, etrusca, italo-greca e romana. 2a ediz. totalmente rifusa. 16⁰, con XI tavole. Milano, U. Hoepli.

Molinier, E. Les architectes du palais de Fontainebleau. (Gazette archéol., 1. 2.)

Mongeri, G. La facciata del duomo di Milano e i suoi disegni antichi e moderni. 8⁰, 68 p. Milano, tip. Bortolotti. (Arch. stor. Lombardo, XIII, 2.)

— Per la facciata del duomo di Milano. R. Istituto. (Lombardo, s. II, vol. XIX, fasc. 11—14.)

Pausitz, A. Bergkloster Chemnitz, Schloss Chemnitz und Schloss Miramar. Mittheilungen aus 7 Jahrhunderten. 29 S. Chemnitz, Focke. M. —. 30.

Petschnig, H. Ruine Deutschlandsberg u. Schloss Hollenegg. (Mittheil. der k. k. Centr.-Commiss. zur Erf. u. Erh. der Kunst- u. histor. Denkmale, XII, 2.)

Picasso, S. Alcuni ceni sulla architettura greca e romana e sulle biografie degli architetti Vitruvio, Barozzi, Scamozzi e Palladio ad uso degli studenti del corso di matematiche. 4⁰, IV, 134 p. Genova, tip. dell' Annuario generali Italia.

Pöllau, die Pfarrkirche von. (Kirchenschmuck, 8.)

Praglia, die Benedictinerkirche, bei Padua. (Kirchenschmuck, XVII, 7.)

Rahn, J. R. Die Kirche zu Küsnach im Kanton Zürich. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., Juli.)

Reilhac, de. La Chapelle Notre-Dame de Reilhac fondée au XIVe siècle en l'église Saint-Médard-les-Paris par Clement de Reilhac, et quelques autres sculptures de la même famille. 8⁰, 36 p. Nogent-le-Retrou, imp. Daupeley Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile de France, t. 12 (1885.)

Riewel, H. Die Pfarrkirche der Stadt Eferding und die Pfarrkirche zu Altmünster. (Mittheil. d. Centr.-Commiss. zur Erf. u. Erh. d. Kunst- u. histor. Denkmale, XII, 2.)

Rogers, F. Specifications for Practical Architecture: a Guide to the Architect, Engineer, Surveyor and Builder. 2nd ed. revised with Add. 8⁰, 424 p. London, Lockwood. 15 s.

Rom. Il Palazzo di giustizia in Roma: relazione e descrizione del progetto Justitiae triumphus. 8⁰, 16 p. Roma, tip. Mugnoz.

Rotta, P. Cronaca annuale dei restauri e delle scoperte della basilica di S. Eustorgio in Milano, dall anno 1862 in avanti con appendice sui fasti memorandi della basilica. 8⁰, 96 p. con tavola. Milano, tip. del Riformatorio patronato.

Sartori Borotto, G. Il castello d'Este. 8⁰, 2 p. con 2 tav. Milano, Frat. Treves.

Schöner, R. Das Farnese-Schloss im Cimischen Walde. [Aus: „Allgem. Ztg., Beil."] 8⁰, 31 S. München. (Rom, Loescher & Co.) M. —. 50.

Schwörbel, L. Die ehemalige Cisterzienser-Abtei Altenberg im Dünthale. 8⁰, 47 S. mit 8 Taf. Deutz, 1885. (Köln, Boisserée.) M. 1. —.

Sellier, C. La Tourelle de la rue Vieille-du Temple. 8⁰, 15 p. Paris, imp. Hugonis.

Treves, M. Sugli-Elementi di architettura longobarda del conte Edoardo Mella. Torino, Fratelli Bocca, edit. e: relazione bibliografica (Collegio degli architetti ed ingegneri in Firenze. 8⁰, 4 p. Firenze, tip. Carnesecchi e figli. (Estr. degli atti del coll. degli architetti in Firenze, anno X.)

Thüna. Die Dreikönigskapelle in Saalfeld und die Thun (Thüna)'sche Familie. (Zeitschr. des Ver. f. Thüring. Gesch., N. F., V, 1. 2.)

Verhaegen, A. Le château de Gerard le diable, à Gand. (Mess. des sciences hist., 1.)

Villa, die römische, auf der Insel Wight. (Deut. Bau-Ztg., 65.)

Wien. Die Neugestaltung Wiens. Gegenwärtiges und Zukünftiges. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 11.)

Wright. Recently discovered roman building in the promenade at Rheims. (Journ. of the Brit. Archæol. Assoc., XLII, 2.)

IV. Sculptur.

Bauer, R. Peter Vischer u. das alte Nürnberg. 8⁰, 36 S. Berlin, Habel. M. — 75. (Sammlg. gemeinverständl. wissenschaftl. Vorträge, hrsg. v. R. Virchow u. Frz. v. Holtzendorff, N. F., 3.)

Bellorini, E. Due recenti lavori su Donatello, osservazioni. 16⁰, 20 p. Torino, tip. A. Baglione.

Berggruen, O. Rudolf Weyr's Bildhauerwerke. (Graph. Künste, VIII, 4.)

Bonnaffé, E. L'Hercule de buis d'Hertfordhouse. (Gaz. des B.-Arts, sept.)

Brunn, H. Intorno ad una testa di pietra trovata in Bologna. (Atti e mem. della r. deput. per le prov. di Romagna. IIIa fasc. V. VI.) 8⁰. Bologna, tip. Fava e Garagnani.

B(ucher). Ueber Brunnen. (Blätter f. Kunstgewerbe, XV, 8.)

Cellini, Benvenuto. La vita scritta de lui medesimo, restituita esattamente alla lezione originale, con osservazioni filologiche e brevi note dichiarative ad uso dei non toscani par cura di B. Bianchi con vari documenti in fine concernenti la vita dell' autore. Nuova ediz. 16⁰, VIII—626 p. Firenze, succ. Le Monnier. (Biblioteca nazionale economica.)

Dewitz, C. Die Externsteine im Teutoburger Walde. Eine archäol.-krit. Untersuchg. Hierzu 15 Taf. Autographien (in f⁰). 8⁰, II. 81 S. Leipzig, Hinrichs. M. 5. —.

Frieze, H. S. Dupré, Giovanni, The Story of a Florentine Sculptor. By Henry Simmons Frieze. With two Dialogues on Art from the

Italian of Augusto Conti. Illustrated with full-page Wood Engravings. 8⁰. London, Low. 7 s. 6 d.

Fruilini, L. Moderne Sculpturen. Ornamentale u. figur. Motive f. Bildhauer, Holz- u. Elfenbeinschnitzer, Kunsttischler, Modelleure, Ciseleure, Bronzewaaren-Fabrikanten u. Stuckateure. f⁰. (24 Lichtdr.-Taf.) Berlin, Claesen & Co. M. 60. —

Garnier, C. et J. **Thomas.** Discours prononcés à l'inauguration du monument élévé à la mémoire de M. Auguste Dumont, le 10 juin 1886. 4⁰, 7 p. Paris, imp. Firmin-Didot et Cie.

Jaksch, A. v. Die Marienstatue „Maria Flamm" zu Sanct Johann bei Gansdorf im Rosenthal. (Carinthia, 5, 6.)

Inaugurazione del monumento ad Andrea Brustolon in Dont di Zoldo. XXIII ag. MDCCCLXXXV: discorsi e memorie. Seconda edizione. 4⁰, 33 p. Rovigo, tip. di A. Minelli.

Kayser, R. Die Patina des modernen Bronzedenkmales. (Kunst und Gewerbe, 4.)

Köhler, U. Die attischen Grabsteine des V. Jahrhunderts. (Mitth. d. deutsch. archäol. Inst. in Athen, X, 4.)

Lacombe, S. Manuels Roret. Nouveau manuel complet de la sculpture sur bois, contenant la description des outils les plus usités et des bois les plus convenables pour ce travail, ainsi que les moyens pratiques de sculpture et l'exposition détaillée des styles d'ornementation; suivi du Découpage des bois, de l'ivoire, de l'os, de l'écaille et des métaux à la main et par procédés mécaniques. Nouv. éd., entièrement ref., très augm. et orn. de 242 fig. 18⁰, VIII—404 p. Paris, Roret. fr. 3. 50. (Encycl. Roret.)

Leland, C. G. Modelling in clay. (Art Journ., 20.)

Leseur, A. La Statue de Jeanne d'Arc à Reims sur la place du Parvis, rapport à l'Académie de Reims. Avec un plan du projet par Ed. Lamy. 8⁰, 16 p. Reims, Michaud.

Marc Aurel, der, des Capitols und die Dioskuren des Monte Cavallo. (Wissenschaftl. Beilage d. Leipz. Ztg., 61.)

Mende-Brunnen, der, zu Leipzig. (Allg. Kunst-Chronik, 36.)

Monumento à Cristobal Colón erigido en Madrid par iniciativa de titulos del Reino. Madrid, imp. del Fartault. 1886. En 4⁰, 16 p. y 6 fototipias representando las principales vistas del monumento. 1,50 pexta en Madrid y 1,75 en provincias.

Müntz, Eug. Notes sur Verrocchio, considéré comme Maître et Précurseur de Léonard de Vinci. (L'Art, 1 sept.)

Monceaux, P. Statue de Cherchel, provenant du musée grec des rois maures à Caesarea. (Gaz. archéol., 3. 4.)

Monkhouse, C. Luca della Robbia. (Portfolio, September.)

A. N(eri): Giovanni Bologna a Genova. (Giorn. Ligustico, XIII, fasc. 6.)

Nicaise, A. Étude sur un buste antique en marbre. 8⁰, 12 p. Châlons-sur-Marne, imp. Martin frères.

Nutting, C. C. Antiquities from Ometepec, Nicaragua. (Mit Abbild. einer Steinfigur.) (Smithson. Instit. Report for 1883.)

Oeynhausen, J. Graf v. Das Denkmal Otto's v. Bothmer und seiner Gemahlin Adelheid v. Stöckheim in der St. Michaelis-Kirche zu Hildesheim. (Der deutsche Herold, XVII, 4.)

Pfundheller, H. Bartel Thorwaldsen, sein Leben und seine Werke. gr. 8⁰, 45 S. Halle. (Stralsund, Bremer.) M. 1. —.

Philippi. Die Cappenberger Portraitbüste Kaiser Friedrichs I. (Zeitschr. f. vaterl. Gesch., Westfalen, 41.)

Porée. L'Hercule terrassant l'hydre de Lerne, de Puget. 2e ed. 8⁰, 20 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel.

Redford, G. A Manual of Ancient Sculpture: Egyptian, Assyrian, Greek, Roman. With num. Illustr. and a chronological List of Ancient Sculptors and their Works. 2nd edit. 8⁰. London, Low. 10 s. 6 d.

Ritter, L. Une Statuette Florentine du XVIe Siècle. (L'Art, 15 sept.)

Ronchaud, L. de. Au Parthenon. I. Les Prétendues. Parques du fronton oriental: II. La Décoration intérieure de la cella. 18⁰, V—95 p. avec grav. Paris, Leroux.

Salinas, A. Di una scultura di Bonaiuto Pisano nel prospetto del palazzo Sclafani a Palermo. 8⁰, 8 p. fig. Palermo, tip. dello Statuto, 1886.

Schaaffhausen, H. Eine römische Statuette von Eisen. (Jahrb. des Ver. von Alterthumsfr. in Rheinl., LXXXI.)

Schreiber, Th. Alexandrinische Sculpturen in Athen. (Mittheil. d. deut. archäol. Instituts in Athen, X, 4.)

Schubert, C. Die Brunnen in d. Schweiz, Denkmäler der Kunst- und Kulturgeschichte. gr. 8⁰, 74 S. Frauenfeld, Huber. M. 1. 80.

Seidel, G. Fr. Nochmal Peter Candid. (Allg. Ztg., B. 182.)

Stein, H. Le Sculpteur Louis-Claude Vassé, documents inédits. 8⁰, 15 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Thédenat, H. Sur deux masques d'enfants de l'époque romaine, trouvés à Lyon et à Paris. (Bullet. monumental, févr.)

Thonfiguren, griechische, aus Tanagra. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 8.)

Verdavainne, G. Les groupes du Palais des beaux-arts, Bruxelles. (La Fédération artist., 32—35.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Academy Sketches, 1886. — A Supplemental Volume of Sketches of Paintings, Water Colour, etc. in the Royal Academy, Grosvenor Gallery and other Institutions. Edited by Henry Blackburn. 8⁰. London, W. H. Allen. 2 s.

Adam, Albr. [1786—1862.] Aus dem Leben eines Schlachtenmalers. Selbstbiographie nebst e. Anh. Herausg. v. Dr. H. Holland. Mit dem (Holzschn.-) Bildniss des Künstlers von seiner eigenen Hand. 8⁰, V—375 S. Stuttgart, Cotta. M. 5. —.

Arundel society. First ann. publ. 1886. S. Catherine of Alexandria pleading before hes judges. Fresco by Pinturicchio in the Appartementi Borgia. Chromolith. by Frick, Berlin.

Aussenmalerei, ältere, in Deutschland. (Wochenblatt f. Baukunde, 48. 49.)

Bouchot. Catalogue des dessins d'Etienne Martellange, architecte des Jesuites (1605—1639)..., conservés au cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale. (Bibliothèque de l'Ecole des chartes, XLVII, 3.)

— H. Le portrait de Louis II d'Anjou roi de Sicile à la Bibliothèque nationale. (Gazette archéol., 3. 4.)

Breton, J. Notice sur M. Paul Baudry. 4⁰, 19 p. Paris, Firmin-Didot et Cie. (Inst. de France.)

Brinton, S. Frescoes of the Farnesina. (Portfolio, Juli.)

Brüder, die, van Eyck und die Oelmalerei. (Die Wartburg, 7 u. 8.)

Burty, Ph. Henri Regnault, quelques lettres inédites. (L'Art, 1er august.)

Cardon, L. Les modernistes: Alfred Stevens. (La fédération artistique, 23—26.)

Castan, A. Un portrait de la „National Gallery" de Londres restitué à Scipione Gaetano. (Courrier de l'Art, 26.)

Catalogo di quadri moderni di vari artisti italiani e stranieri, che sotto gli auspici del comitato delle case operaie e di alcuni artisti fiorentini saranno venduti in Ghetto a scopo di beneficenza. 8⁰, 45 p. Firenze, tip. dell' Arte della stampa.

Child. Pictures in London and Paris. (Fortnightly Review, Juni.)

Crowe, J. A. Sandro Botticelli. (Gazette des B.-Arts, Sept. ff.)

Darcel, A. La décoration d'un Salon de l'Élysée par P. V. Galland. (Revue des Arts décor., 1.)

David, le peintre Louis, et ses relations avec la Société des beaux-arts de Gand. (Messager des sciences hist., 1.)

Delisle, L. Notice sur des manuscrits du fonds Libri conservés à la Laurentienne à Florence. 4⁰, 124 p. Paris, impr. nationale. (Extr. des Notices et Extraits des manuscrits de la bibliothèque nationale, t. 32, 1re partie.)

— Exemplaires royaux et princiers du Miroir historial, XIVe siècle. (Gazette archéol. 3. 4.)

Foster. On some miniature painters and enamellists who have flourished in England I. (Antiquary, Juni.)

Fumi. Un falso ritratto e una falsa iscrizione nel museo dell' opera del duomo di Orvieto. (Archivio stor. per le Marche, fasc. 9. 10.)

Green, S. G. Scottish Pictures drawn with Pen and Pencil. Illustr. by eminent Artists. 8⁰. London, Tract. Soc. 8 s.

Gruyer, G. Fra Bartolommeo della Porta et Mariotto Albertinelli. 4⁰, 109 p. avec 21 grav. Paris, Rouam. (Les Artistes célèbres.)

— Les Dessins de Fra Bartolommeo. (L'Art, 1er aug.)

Habich, G. E. Vade-mecum pour la peinture italienne des anciens maîtres. 1re partie. Galeries publiques de Paris, Londres, Berlin, Dresde, Munich, Vienne et Frankfort s. M. (Ordres par numéros.) 12⁰, XI, 96 u. 112 S. Hamburg, Hoffmann & Campe. M. 3. —.

Halle, V. d'. Histoire de la peinture en France. 18⁰, 192 p. Paris, Dupret. fr. 2. —. (Coll. hist. universelle, t. 4.)

Harck, F. Gli affreschi del palazzo di Schifanoia in Ferrara. Trad. di Venturi. 8⁰, p. 80. Ferrara, tip. A. Taddei e figli.

Herzog, H. Zur Geschichte des Gebetbuches Karls des Kahlen. (Anzeiger f. schweizer. Alterthumskunde, Juli.)

Kieckens. Daniel Seghers, de la compagnie de Jésus, peintre de fleurs, sa vie et ses œuvres 1590—1661. (Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique, XL, 4.)

Klein, W. Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei. 2. umgearb. Aufl. Mit 60 Abbildgn. im Text. gr. 8⁰, VII, 323 S. Wien, Gerolds S. M. 8. —.

Klemt, A. Gabriel Max und seine Werke. (Graphische Künste, IX, 1.)

Lauson, A. L'œuvre de Paul Baudry. (Artiste, 8.)

Leutz, L. Die gothischen Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg am Neckar. Ein Beitrag z. vaterl. Kunstgeschichte. gr. 8⁰, 40 S. m. 8 autogr. Taf. Karlsruhe, Bielefeld. M. 1. 80.

Lhuillier, T. Le Dessinateur Marillier, étude biographique, suivie d'un essai de catalogue chronologique de son œuvre. 8⁰, 39 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Lützow, C. v. Hans Makart. Ein Beitrag zu seiner Charakteristik. Mit Illustr. u. Kunstbeilagen. (Aus: „Zeitschrift f. bild. Kunst".) 4⁰, 23 S. Leipzig, Seemann. M. 2. —.

Magnanini, V. Condizioni economiche del Correggio: discorso storico. 16⁰, p. 183. Correggio d'Emilia, G. Cesare e N. Palazzi.

Martin, C. Rosalba Carriera. (Art Journal, August.)

Marx, R. Henry Regnault (1843—1871.) 4⁰, 102 p. avec 40 grav. Paris, Rouam. (Les Artistes célèbres.)

Michel, É. Trois Tableaux de Maîtres Italiens au Musée de Berlin. (L'Art, 15 sept.)

Middleton. Discovery of old stained glass at Christ's College, Cambridge. (Academy, 744.)

Müntz, E. Les mosaïques byzantines portatives. (Bull. monum., 5—6.)

Pacetti, D. Influenza della scuola di Raffaello Sanzio sugli artisti romagnoli: discorso letto nel luglio del 1883 nelle sale dell' accademia di belle arti in Ravenna nel di della solenne distribuzione de' premi agli allievi dell' accademia stessa. 8⁰, 22 p. Ravenna, tip. Calderini.

Pflug, Joh. Bapt., ein schwäbischer Genremaler. (Allg. Kunst-Chronik, 3.)

Plafond- und Wanddecorationen des XVI. bis XIX. Jahrh. Herausg. von Ed. Hölzels Kunstanstalt u. Reinh. Völkl in Wien. Chromolith. nach Entwürfen hervorragender österr. Architekten. Mit erklär. Text von Alb. Ilg. 6. (Schluss-) Lfg. f⁰. (4 Chromolith. u. 5 Bl. Text.) Wien, Hölzel. Lfg. 1—6. M. 60. —.

Prokop, A. Der Colossalfries des Linzer Museums. (Mittheil. des Mähr. Gewerbe-Mus., 8.)

Richard, J. M. Quelques imagiers artésiens et parisiens du commencement du XIVe siècle. (Revue de l'art chrét., N. Sér., IV, 3.)

Roncagli, G. G. Alcune parole intorno alla vita di Raffaello, scritta dal commendatore Marco Minghetti. 8⁰, 24 p. Bologna, tip. Mareggiani.

Rosenberg, A. Die religiöse Malerei der Gegenwart. I. Wereschagin u. die Berliner Jubiläums-Ausstellung. (Die Grenzboten, 23. 25. 26.)

— Munkacsy und Uhde. Naturalismus und Stil. (Die Grenzboten, 25 u. 26.)

— Menzels Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Grossen. (Daheim, 41.)

Roth, F. W. E. Das Gebetbuch der heil. Elisabeth v. Schönau. Nach der Orig.-Handschrift des XII. Jahrh. herausg. Ein Beitrag zur Geschichte der Liturgie, Musik und Malerei. Mit Nachträgen zu d. Herausg. Werk: „Die Visionen der heil. Elisabeth u. die Schriften der Aebte Ekbert u. Emecho von Schönau". 8⁰, 76 S. m. 5 Taf. Augsburg, M. Huttler. M. 3. —.

Rothschild, A. de. Notice sur M. Emile Perrin. 4⁰, 15 p. Paris, impr. Firmin-Didot et Cie. (Institut de France.)

Sallet, A. v. Bilderhandschrift aus der Zeit des Abtes Alban von St. Martin in Cöln. (Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 81.)

Schadow, Gfr's. Handzeichnungen, herausg. von der königl. Akademie der Künste zu Berlin. Text von E. Dobbert. 40 Taf. Farbenlichtdr. v. Alb. Frisch. f⁰, 12 S. Berlin, Bette. M. 50. —.

Schauer, C. Zwei Bilder von Lucas Cranach. (Allgem. Kunstchronik, X, 26.)

Schmarsow, A. Melozzo da Forlì. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte Italiens im XV. Jahrh. 4⁰, VIII, 403 S. m. 27 Taf. Stuttgart, Spemann. M. 100. —.

Schnorr v. Carolsfeld, Jul. Briefe aus Italien, geschrieben in den J. 1817—1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit. Mit Portrait. 8⁰, 555 S. Gotha, F. A. Perthes. M. 10. —.

Statz, V. Wandmalereien im gothischen Stil. 15 Chromotaf. 2. Aufl. (Zugleich „Goth. Einzelheiten". 8. Abtheil.) f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 15. —.

Vaissier, A. Les Mosaiques du clos Saint-Paul, à Besançon. Dessins par A. Ducat. 8⁰, 11 p. et 2 pl. Besançon, imp. Dodivers et Cie. (Extr. d. Mém. de la Soc. d'émulation du Doubs.)

Valentin, V. Adrian Ludwig Richter. (Berichte des freien deutschen Hochstifts, 4.)

Venturi, A. Gli affreschi del palazzo di Schifanoia in Ferrara. (Atti e memorie della r. deputazione per le provincie di Romagna, vol. III, fasc. V. VI.) 8⁰. Bologna, tip. Fava e Garagnani.

Verdavainne, G. La peinture réligieuse. (La Fédération artistique, 32—35.)

Verhaegen, A. L'art de la peinture sur verre au moyen-âge. (Revue de l'art chrét., N. Sér., IV, 3 ff.)

Vetri istoriati nel Cantone Ticino. (Boll. stor. d. Svizzera ital., 5.)

Viltart, L. Jules Thépaut, artiste peintre (1818 à 1885), notice. 16⁰, 20 p. et portrait. Arras, Sueur-Charruey.

W. V(ivié), die Malerschule in Reichenau und ihre künftige Entwickelung. (Mitth. d. Nordböhm. Gew.-Mus., 8.)

Walker, R. Leon A. L'Hermitte. (Art Journal, August.)

Weiske, A. Neue Bilder von Professor Werner Schuch. (Allgem. Kunstchronik, X, 25.)

Wolf-Südhausen, J. Hinter der Leinwand. (Maler's Modell.) Aesthetische Skizze. 8⁰, 87 S. Zürich, Verlags-Magazin. M. 1. 20.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Arbaumont, J. d'. Note sur un sceau de justice de l'ancienne châtellenie de la Motte-Saint-Jean. 4⁰, 10 p. et pl. Dijon, imp. Jobard. (Extr. du t. 10 des Mém. de la Commission des antiquités de la Côte-d'Or.)

Bahrfeldt, M. Contremarken Vespasian's auf römischen Denaren. (Zeitschr. f. Numismatik, XIV, 1.)

— Denar des M. Durmius III vir. (Numismat. Zeitschr., XVIII, 1.)

Blancard. Sur le florin provençal. (Rev. numismat., IIIᵉ sér., III, 1.)

— Théorie de la monnaie romaine au IIIᵉ siècle après Jésus Christ. (Bullet. de l'Academ. des inscriptions, 1885, 2. Halbj.)

Bösch, H. Vertrag zwischen Bartholomäus Albrecht und Dietherr zu Nürnberg über die Prägung von Dukaten u. andern Münzen 1594. (Anzeig. d. germ. Nationalmus., I., 31. 32.)

Brichaut. Médaille réligieuse de l'empereur et de l'impératrice de Mexique. (Revue belge de numismat., 3.)

Cessac, P. de. Chronologie des Comtes de la Marche au point de vue du classement de leurs monnaies. (Revue numismat., Iᵉʳ trimestre.)

Chabouillet, A. Étude sur quelques camées du Cabinet des médailles. (Gaz. archeól., 1. 2.)

Chestret de Haneffe. La question monétaire au pays de Liège sous Hugues de Chalon, Adolphe et Englebert de la Marck. (Revue belge de numismat., 3.)

Cochran-Patrick. Unpublished varieties of Scottish coins. (Numismatic Chronicle, 1886, I.)

Csergheö, v. Zur Wappenfrage der gefürsteten Grafen von Cilli. (Ungar. Revue, VI, 5. 6.)

Cumont. Projet de médaille pour récompenser de leurs services les répresentants de Malines pendant l'occupation française de 1792 à 1793. (Revue belge de numismat., 3.)

Deloche. Sur quelques cachets et anneaux de l'époque mérovingienne. (Bullet. de l'Academie des inscriptions, 1885, 2. Halbj.)

— M. Monnaies mérovingiennes. Pièces inédites. (Revue numismat., 1ᵉʳ trimestre.)

Dümmler, F. Archaische Gemmen von Melos. (Mittheil. des deut. archäolog. Instit., athen. Abth., XI, 2.)

Düning, A. Uebersicht über die Münzgeschichte d. kaiserl. freien weltlichen Stifts Quedlinburg. Festschrift z. Begrüssung d. 14. Versammlung d. hans. Geschichts-Vereins. gr. 4⁰, 36 S. mit 3 Steintaf. Quedlinburg, Huch. M. 4. —.

Eberson. Médaille commémorative de la fête séculaire de la Vén. Loge „de Geldersche Broedershap" à l'Or. d'Arnhem. (Revue belge de numismat., 3.)

Embleme deutscher Gewerbe und Innungen. Entnommen einer Huldigungs-Adresse der Wiener Gewerbe-Genossenschaften an den Kronprinzen Erzherzog Rudolph u. die Kronprinzessin Stephanie. Hrsg. v. Otto Hieser. Lichtdr. v. Jaffé & Albert. 4⁰. (31 Taf. m. 1 Bl. Text.) Wien, Perles. M. 12. —.

Friedensburg, F. Die sarbske-filehner Bracteaten. — Die bracteatenförmigen Heller Schlesiens. (Zeitschr. f. Numismatik, XIV, 1.)

Gaudechon, O. Description d'une trouvaille de monnaies romaines faite à Cléry, canton et arrondissement de Péronne, le 2 février 1874. 12⁰, 11 p. Péronne, imp. Quentin.

Gelre. Wapenboeck ou Armorial de 1334 à 1372, contenant les noms et armes de princes chrétiens, ecclésiastiques et séculiers, suivis de leurs feudataires, selon la constitution de l'Europe et particulièrement de l'empire d'Allemagne, conformément à l'edit de 1356 appelé la Bulle d'or; précédé de poésies héraldiques. Publié pour la première fois par Victor Bouton. T. 4. et dernier. Armorial. gr. 4⁰, 166 p. et pl. 80 à 166. Paris, l'éditeur.

Godet, A. Ecusson de l'ancienne hôtellerie d'Interlaken. 1491. (Anz. f. schweiz. Alterthkde., 3.)

Gritzner, M. Heraldisch-dekorative Musterblätter. Herausg. nach amtl. Quellen u. besten herald. Vorbildern. Lith. u. col. gr. f⁰. Frankfurt a. M., Rommel. M. 60. —.

Guiffrey, J. J. La monnaie des médailles. (Rev. numismat., 1ᵉʳ trimestre.)

Halbherr, F. Nuove monete di Axos. (Mitth. d. deut. archäol. Instit., athen. Abth., XI, 1.)

Haupt, O. L'histoire monétaire de notre temps. gr. 8⁰, XV, 432 S. Paris. Berlin, Walther & Apolant. M. 6. —.

Head. Coins discovered on the site of Naukratis. (Numismatic Chronicle, 1886, I.)

Hofmann, K. B. Das specifische Gewicht als Mittel, gefälschte Goldmünzen zu erkennen. (Numismat. Zeitschr., XVIII, 1.)

Keary. The morphology of Coins. (Numismatic Chronicle, 1886, 1.)

Kenner, F. Moneta Augusti. (Numismatische Zeitschrift, XVIII, 1.)

Kirmis, M. Neue Beiträge zur Münzgeschichte der Stadt Fraustadt. (Aus: „Berliner Münzblätter“.) 8⁰, 24 S. Berlin, Weyl. M. 1. 50.

Kull, J. V. Der Inngauer Guldenfund. (Numismatische Zeitschrift, XVIII, 1.)

Luschin v. Ebengreuth, A. Beiträge zur österr. Münz- und Medaillenkunde. (Numismatische Zeitschrift, XVIII, 1.)

Mach, A. v. Polnische Stammwappen. (Deutscher Herold, 7 ff.)

Margaritis, Ph. Médailles et tessères de plomb de la collection de Ph. Margaritis. (Revue numismat., 1er trimestre.)

Maxe-Werly, L. Monnaies des Pétrocores. (Revue numismat., 1er trimestre, 1886.)

Meyer, Ad. Das Probirbuch des Nürnberger Münzwardeins Hans Huefnagel (1605—1612). (Numismat. Zeitschrift, XVIII, 1.)

Molinier, E. Le véritable nom du médailleur Sperandio. (Chronique des Arts, 27.)

Mommsen, Th. Zu den Münzen des Titus. — Römische Münzpächterinschriften. — Provinzialcourant der römischen Provinz Asia im Verhältniss zur Reichsmünze. (Zeitschrift f. Numismatik, XIV, 1.)

Montagu. Finel of ancient british gold coins in Suffolk. (Numismatic Chronicle, 1886, I.)

Morsolin, B. Valerio Vicentino nelle „Vite“ di Vasari. (Atti del r. Istituto Veneto, Tomo IV, serie VI, disp. 6—7.)

Motta, E. Le origini della Zecca di Bellinzona 1503. Estratto della Gaz. numismat. Como, Franchi.

Nahuys. Document numismatique relatif à l'augmentation de la valeur des monnaies décrétée dans la Flandre en 1581. (Revue belge de numismat., 3.)

Newald, J. Tiroler Prägungen unter Erzherzog Sigmund und Kaiser Maximilian I. (Numismat. Zeitschrift, XVIII, 1.)

Oliver. Some copper coins of Akbar found in the Kángrá District. (Journal of the Asiatic Society of Bengal, P. I, vol. LV, 1.)

Prou. Tiers de sou d'or mérovingien de Tiridiciacum. (Revue numismat., IIIe sér., III, 1.)

Robert. Dissémination et centralisation alternatives de la fabrication monétaire depuis la période gauloise jusqu'au commencement de la deuxième race. (Bullet. de l'academie des inscriptions 1885, 2. Halbj.)

— Ogmius, dieu de l'éloquence figure-t-il sur les monnaies armoricaines? sur le mobilier préhistorique et sur le danger d'y comprendre des objets qui n'en font pas partie. (Bullet. de l'acad. des inscriptions et belles lettres, 1885, 2. Halbj.)

Rollet. Die antiken Schrift-Gemmen meiner Sammlung. (Archäol. epigr. Mitth. a. Oesterr.-Ungarn, X, 1.)

Roumieux, Ch. Descript. d. 4me série de cent médailles génevoises inédites. Genève, Georg.

Rouyer. Dinéraux et autres poids monétaires de France et des Pays-Bas. (Revue numismat., IIIe sér., III, 1.)

Sauvaire. Matériaux pour servir à l'histoire de la numismatique et de la métrologie musulmanes. (Journal asiatique, VIIIe sér., VII, 2 ff.)

Schlumberger. Sceau inedit de Boniface de Montferrat avec le plan de la ville de Salonique. (Revue numismat., IIIe sér., III, 1.)

— Trois joyaux byzantins sur lesquels sont inscrits les noms de personnages historiques du IXe siècle. (Bullet. de l'Académie des inscriptions, 1885, 2. Halbj.)

Serrure, R. Monnaies mérovingiennes. (Revue numismat., 1er trimestre.)

Six. Monnaies lyciennes. (Revue numismat., IIIe sér., III, 1.)

Taillebois, E. La Fontaine d'or: Découverte à Ponteux-les Forges (Landes) de quarante-cinq pièces en or et de quatre-mille-cent-seize pièces en argent de la période anglo-française. 8⁰, 23 p. Dax, impr. Justère. (Extr. d. Bull. d. l. Soc. d. Borda.)

Tumbült, G. Historisch interessante Städtesiegel: Geseke, Salzkotten, Marsberg. (Westdeutsche Zeitschrift, V, 2.)

Van Even. Une médaille d'or offerte en 1791 par l'archiduchesse Marie-Elisabeth à Henri-Joseph Rega. (Revue belge de numismat., 3.)

Vauvillé. Monnaies gauloises trouvées dans le département de l'Aisne. (Revue numismat., IIIe sér., III, 1.)

Veltmann, H. Funde von Römermünzen im freien Germanien u. die Oertlichkeit der Varusschlacht. 8⁰, 131 S. Osnabrück, Rackhorst. M. 1. 60.

Weber. Zwei Osnabrücker Denare, die seither als solche nicht erkannt waren. (Zeitschrift f. Numismatik, XIV, 1.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Beginner's Guide to Photography showing How to Buy a Camera and How to Use it, including Practical Remarks upon Photographic Apparatus generally, How to take a Photograph, Development, Printing from the Negative, Taking Instantaneous Pictures, Producing Lantern Slides, Photo-micrography, and Enlarging. 12⁰, 64 p. London, Leyeune & P. 1 s.

Blätter, bunte, aus Heidelberg. qu. 4⁰. (16 Bl. Lichtdr.) Heidelberg, Meder. M. 5. —.

Bouchot, H. Le Livre, l'Illustration, la Reliure, étude historique sommaire. 8⁰, 320 p. avec grav. Paris, Quantin. (Bibl. de l'enseignement des beaux-arts.)

Catalogue méthodique des imprimés de la bibliothèque publique de Douai. Sciences. 8⁰, à 2 col., 293 p. Douai, imp. Delattre et Goulois.

Degeorge, L. La Maison Plantin à Anvers: monographie complète de cette imprimerie célèbre, documents historiques sur l'imprimerie, liste chronologique des ouvrages imprimés par Plantin de 1555 à 1589. 3e éd. 8⁰, IX—230 p. avec 8 dess. de M. Degeorge. Paris, Firmin-Didot et Cie.

Delisle, L. Instructions pour la rédaction d'un inventaire des incunables conservés dans les bibliothèques publiques de France. 8⁰, 39 p. Lille, imp. Danel.

Duplessis, G. et **H. Bouchot**. Dictionnaire des marq. et monogrammes de graveurs. (A—F.) 16⁰, VII—127 p. Paris, Rouam.

Duplessis, G. De l'Ornementation du Livre. (Revue des arts décor., 1.)

Falk. Die Drucke des Missale Moguntinum. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, 7.)

Fromm, E. Die Ausgaben der Imitatio Christi in der Kölner Stadtbibliothek. Bibliographisch bearb. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek in Köln, 2. Heft.) 8⁰, XVI, 129 S. Köln, Du Mont-Schauberg. M. 5. —.

Gisi, M. Verzeichniss der Incunabeln der Kantonsbibliothek Solothurn. I. A — G. 8⁰, VI, 72 S. Solothurn, Jent. Schulprogr. d. Kantonschule, Ostern, 1886.

Greg, T. T. The Engraving of Richard Earlom. (Art Journal, August.)

Guidi, J. La prima stampa del „Nuovo Testamento" in etiopico fatta in Roma nel 1548—49. 8⁰, 8 p. Roma, tip. Forzani e C.

Haeghen, Ph. van der. Le commerce d'autrefois et l'imprimerie d'une duchesse. (Le Livre, Aug.)

Laverne, H. F. et A. Manuel opératoire de l'amateur photographe. 12⁰, 28 p. Le Mans, imp. Monnoyer. fr. 1. —.

Lichtwark. Unser Holzschnitt. (Gegenwart, 24.)

Linde, A. v. der. Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst. (In 3 Bdn.) 1. Bd. gr. 4⁰, VI, LVII, 368 S. mit Fig. u. Taf. Berlin, Asher & Co. M. 30. —.

Louisy, P. L'Ancienne France: le Livre et les Arts, qui s'y rattachent depuis les origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Illustr. de 221 grav. et d'une planche en couleur tirée des ouvrages de M. Paul Lacroix (bibliophile Jacob) sur le moyen-âge, la renaissance, le XVIIe et le XVIIIe siècle. 8⁰, 275 p. Paris, Firmin-Didot.

Mannfeld, B. Vom Rhein. 15 Originalradirungen. (Graph. Künste, VIII, 4.)

Motta, E. Il tipografo Filippo di Lavagna omicida? (1465—1469). 24⁰, 15 p. Bologna, tip. Compositori.

Pfau, K. Fr. Das Buch berühmter Buchhändler. Eine Sammlung von Lebensbildern berühmter Männer. 2. Th. 8⁰, VIII, 138 S. Leipzig, Pfau. M. 2. 50.

Plantin. Correspondance de Christophe Plantin, publiée par Max Rooses. II. 8⁰, 320 p. Gand, Ad. Hoste. fr. 7. —.

Quentin-Banchart, E. Les femmes bibliophiles de France (XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles). 2 vol. 8⁰, cont. 43 pl. d'armoiries et 25 repr. d'anciennes reliures tirées en taille-douce. T. 1, 473 p., t. 2, 480 p. Paris, Morgand.

Repertoire général de bio-bibliographie bretonne; par René Kerviler. Avec le concours de MM. A. Apuril, Ch. Berger, A. Du Bois de La Villerabel, A. Galibourg, P. Hémon etc. etc. Livre premier. Les Bretons. 1er fasc. (Aa—Au). 8⁰, 160 p. Rennes, Plihon et Hervé.

Schmidt, W. Die Photographie, ihre Geschichte u. Entwicklung. Vortrag, geh. im Verein für Kunst u. Wissenschaft zu Hildesheim. 8⁰, 40 S. Berlin, Habel. M. —. 50. (Samml. gemeinverständl. wiss. Vorträge, hrsg. von R. v. Virchow u. Frz. v. Holtzendorff, N. F., 7. Heft.)

Stadele, S. Das Neueste und Ganze des Zinkdruckes oder vollst. theoretisch-prakt. Lehrbüchlein z. Ausübung d. Autographie in ihrem ganzen Umfange u. auf ihrem gegenwärtigen Standpunkte, nebst einem Anh. über Mittheil. einer gründl. Belehrung zur Ausführung des anastat., typograph. u. photogr. Lichtdruckes, sowie zur Selbsverfertigung sämmtl. autograph. Präparate zum Zinkdruck. 8⁰, 91 autograph. S. mit 2 Taf. München, Finsterlin. M. 4. —.

Steiff. Zur ältesten Buchdruckergeschichte. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, 8.)

Techener, L. Bibliothèque champenoise, ou Catalogue raisonné d'une collection de livres curieux, d'opuscules rares, de documents inédits ou imprimés, de chartes, d'autographes, de cartes et d'estampes relatifs à l'ancienne province de Champagne, avec l'indication des prix. 8⁰, XVII—580 p. Paris, l'auteur. fr. 10. —.

Tissandier, G. La Photographie en ballon. 8⁰ carré, VII — 47 p. avec une épreuve photoglyptique du cliché obtenu par MM. Tissandier et J. Ducom, à 600 mètres au dessus de l'île Saint-Louis, à Paris, et 8 fig. Paris, Gauthier-Villars.

Tourret, G. M. Les anciens Missels du diocèse d'Elne. 8⁰, 66 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nation. des antiquaires de France, t. 46.)

Vervielfältigungsapparate, über. (Gewerbebl. aus Württemberg, 32. 33.)

Vignetten, 98, zu den Erzählungen d. Boccaccio. Zumeist nach Entwürfen von H. Gravelot aus einer italien. Ausg. in 5 Bdn. London 1757. hoch 4⁰, 33 Bl. in Lichtdr. Wien, Schroll & Co. M. 25. —.

Wanneer begon men in Hasselt te drukken? (t' Daghet in den oosten, 2.)

Wessely, J. E. Anleitung zur Kenntniss u. zum Sammeln d. Werke des Kunstdruckes. 2. durchgeseh. u. verm. Aufl. mit 11 Facsim.-Taf. 8⁰, XII, 348 S. Leipzig, T. O. Weigel. M. 8. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Alten, F. v. Urkundl. Geschichte der „Porzellain-Fabrique" in Jever u. Zachar. v. Cappelmanns. (Kunstgewerbeblatt, 9.)

Andrews. Monumental Brasses in Hertfordshire Churches. (Antiquary, Aug.)

Angelucci, A. L'arte nelle armi: lezione fatta alla mostra dei metälli artistici in Roma 1886. Roma, tip. Voghera. 16⁰, 53 p.

Arbeiten, neue, kunstgewerbliche, aus Leder, im Mähr. Gew.-Mus. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 7.)

Atkinson, A. D. Modern art needlework. (The Portfolio, 199.)

Barbier de Montault, X. Un Agnus de Grégoire XI découvert dans les fondations du château de Poitiers. 8⁰, 63 p. Poitiers, impr. Blais, Roy et Cie. (Extr. des Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest, T. 8.)

Benoit, A. Les ouvriers de la faïencerie de Niederwiller en 1787. (Revue Nouvelle d'Alsace-Lorraine, VI, 2.)

Blomfield, R. T. Sussex ironwork of the 16th and 17th centuries. (Portfolio, Aug. ff.)

Blondel, S. Les cuirs dorés. (Gaz. des B.-Arts, sept.)

Boeheim, W. Die Luxusgewehr-Fabrication in Frankreich im XVII. und XVIII. Jahrhundert. (Blätter für Kunstgewerbe, XV, 7.)

Bone, C. Römische Gläser der Sammlung des Herrn Franz Merkens in Cöln. (Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 81.)

Braun, A. u. E. R. J. **Krejcsi.** Der Hausfleiss in Ungarn im J. 1884. Ein Beitrag z. Lehre v. dem gewerbl. Betriebssystem. gr. 8⁰, 32 S. Leipzig, Fock. M. —. 80.

Brauttruhe, eine, im Besitze des Mähr. Gewerbe-Museums. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 7.)

Bredius, A. Een Rederijkers-blazoen, door Bartholomeus Dolendo gesneden. (Oud-Holland, 22.)

Breymann, H. Eiserne Zierrathe an der Marienkirche zu Mühlhausen in Thüringen, mit einer Tafel. (Der deutsche Herold, XVII, 6.)

Buffet del Mas, H. Avenir de l'industrie du plâtre à Tarascon (Ariège). 8⁰, 59 p. Toulouse, imp. Douladoure-Privat.

Bühlmann, J. Die geschichtliche Entwicklung des Mobiliars. (Zeitschrift des Kunstgewerbe-Vereins in München, 7—8.)

Burty, Ph. Notes pour une histoire des laques du Japon et de leur entrée en Europe. (Revue des Arts déc., VII, 2.)

Cartailhac, E. Le Torques et le Bracelet d'or de Lasgraïsses (Tarn). 8⁰, 9 p. avec 2 photogr. et 13 fig. Paris, Reinwald. (Extr. de la revue: Matériaux p. l'hist. prim. et nat. de l'homme.)

Centralverband der Stickerei-Industrie der Ostschweiz und des Vorarlbergs. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 30.)

Champeaux, A. de. Dictionnaire des fondeurs, ciseleurs, modeleurs en bronze et doreurs, depuis le moyen-âge jusqu'à l'époque actuelle. 16⁰, 301 p. Paris, Rouam.

Church Embroidery. Illustrated Manual for Workers, Materials used, and Method of Mounting, Stitches employed, and other Matters, etc. 8⁰, 62 p. London, Gill. 1 s.

Cournault, C. Jean Lamour, serrurier du roi Stanislas à Nancy. 4⁰, 32 p. avec 26 grav. Paris, Rouam. (Les Artistes célèbres.)

Decker, W. F. A Manual of Industrial Drawing, For Carpenters and other Wood Workers With 29 Plates and other Illustrations. 8⁰. (New-York.) London. 10 s. 6 d.

Dralle, R. Anlage und Betrieb der Glasfabriken m. besond. Berücksicht. der Hohlglasfabrikation. Mit 194 Textfig. u. e. Atlas v. 40 (f⁰-) Taf. in Photolith. (in gr. 4⁰, cart.) gr. 8⁰, XII, 490 S. Leipzig, Baumgärtner. M. 16. —.

Du Breil de Pontbriand, P. Un armorial breton du XVIIᵉ siècle. 8⁰, 17 p. Nancy, impr. Forest et Grimaud. (Extr. de la Revue historique de l'Ouest.)

Erzeugung, die, von Znaimer Geschirr. (Centralblatt f. Glas-Ind. u. Keramik, 22.)

Essenwein, A. Zwei nürnbergische Schränke aus der Mitte des 16. Jahrh. Mit Abbildgn. (Anzeig. des germ. Nationalmus., 31—32.)

Exner, W. F. Die Grödener Industrie. (Volkswirthschaftl. Wochenschr., Red. A. Dorn, 131.)

Farbenanstriche, Lacküberzüge und die zu deren Herstellung verwendeten Materialien. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 30.)

Festzug zum Jubiläum der Universität Heidelberg 1386—1886. qu. f⁰. (6 B.) Heidelberg, Bangel & Schmitt. M. 1. —.

Formbildung, zur, der Monstranze. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 9.)

Fortschritte, neueste, im Färben der Metalle. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 33.)

Friedrich, C. Ueber die Nachtuhren. (Wartburg, XIII, 7. 8.)

Germain, L. Le Retable d'Hattonchatel et Ligier Richier. 8⁰, 12 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

— Legs des pièces de céramique par M. Cl. Migette (au Musée historique Lorrain). 8⁰, 7 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond. (Extr. d. Journ. de la Société d'archéologie lorraine, 1886, I.)

Gerspach. Les verreries de Lorraine du XVᵉ au XVIIIᵉ siècle. (Revue alsacienne, 7.)

Gibson, J. S. The Wood Carver, with Instructions, containing 34 full-page Designs. f⁰. London, Simpkin.

Glasindustrie, die, in Livorno. (D. Handels-Mus. 15, nach dem „Moniteur officiel du Commerce".)

Glockenfunde in Wiener-Neustadt. (Monatsblatt des Alterthumsvereins zu Wien, 9.)

Gregorutti, C. La figulina imperiale Pansiana ed i prodotti fittili in Istria. (Atti e mem. della soc. istriana di archéol. e storia patria, vol. II, fasc. 1—2.)

Grosch, H. Norwegische Volksindustrie. Die Schmuckarbeit. (In norwegischer Sprache.) (Tiidsfkr. f. Kunstind., 1886, 4.)

Gurlitt, C. Möbel deutscher Fürstensitze. (In 2 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (20 Lichtdr.-Taf.) Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

Heldermann, L. Wasser- und Trinkgefässe in Aegypten. (Kunstgewerbeblatt, II, 11.)

Jakabffy, F. Die Schmiedekunst. In ungarischer Sprache. (Müvészi ipar, 7.)

Ilg, A. Zur Geschichte des Tapetenwesens am Wiener Hofe. (Blätter für Kunstgewerbe, XV, 9—10.)

Industrielles aus Constantinopel. (D. Handels-Museum, 9. 10.)

Kallenberg jun., F. Zur Lage der österreichischen Bijouterie-Fabrikation. (D. Handels-Museum, 25.)

Karlin, G. J. Volks-Textilindustrie in Schonen. In schwedischer Sprache. (Tiidsskr. f. Kunstind., 1886, 4.)

Kiebacher, A. Ueber französische Kunstindustrie, insbesondere über Werkstätten und Musterlager für Tischlerei und Schnitzerei in Paris. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gew. Unterrw., IV, 2. 3.)

Langbein, G. Vollständiges Handbuch der galvanischen Metall-Niederschläge (Galvanostegie u. Galvanoplastik) m. Berücksicht. der Contactgalvanisirungen, Eintaucheverfahren, d. Färbens der Metalle, sowie der Schleif- u. Polirmethoden. Mit 66 Abbildgn. 8⁰, XIV, 294 S. Leipzig, Klinkhardt. M. 5. —.

Lederzier-Arbeiten, die, von Georg Hulbe, Ledertechniker, Hamburg, Alsterwiete 7. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus., 7.)

Levy, F. L. Ein Fund von Kacheln. In dänischer Sprache. (Tiidsfkr. f. Kunstind., 1886, 4.)

Martin, A. Arts céramiques: Faïences et Porcelaines. 8⁰, XIV—227 p. avec 37 dess. de Schmidt et 195 monogrammes. Paris, Hennuyer.

Meyer, A. B. Das Vaterland des Seladon-Porzellans. (Ausland, 24.)

Molinier, E. Les Bronzes de la renaissance: les Plaquettes, catalogue raisonné, précédé d'une introduction. T. 1. 8⁰, XL—216 p. avec 82 grav. Paris, Rouam. (Bibl. intern. de l'art.)

Müntz, E. Les Tapisseries de Westminster sous Henri VIII. (Courrier de l'art, 25.)

Neukomm, E. Fêtes et Spectacles du vieux Paris. 18⁰, 282 p. Paris, Dentu.

Ney. Les Musées commerciaux et la crise industrielle et commerciale. (La nouvelle Revue, 8.)

Niederhöfer, Ph. Vorlagen für Lederschnitt-Arbeiten. Ausg. A. hoch 4⁰. (8 Lichtdr.- u. 12 Steindr.-Taf.) Frankfurt a. M., Niederhöfer. M. 12. —.

Nyrop, C. Aus der Lade der Schmiedezunft in Roskilde. In dänischer Sprache. Mit 7 Holzschnitten. Kopenhagen, 1886, 72 S. 8⁰.

P(abst), A. Zimmertäfelung aus Schloss Höllrich. Mit 2 Tafeln und einer Abbildung. (Kunstgewerbeblatt, 2. Jahrg., Nr. 9.)

Pasini, A. La pala d'oro di Caorle: descrizione. 16⁰, 28 p. Venezia, tip. dell' Immacolata. 1886. (Estr. dal giornale La Difesa anno XX n. 91. 92. 93.)

Pectorale, das, für Papst Leo XIII. (Illustrirte Zeitung, 2241.)

Peyscha, F. Die Olmützer Kunstuhr. Ein Beitrag zur Lokalgeschichte der Stadt Olmütz. Mit einem photogr. Lichdr.-Bilde der Uhr aus dem J. 1747, nach e. im städt. Archive aufbewahrten Abbildg. der 3. Reparatur. 8⁰, VIII, 32 S. Olmütz, Hölzel. M. —. 60.

Porzellan, chinesisches. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 19, nach d. „Glashütte".)

Porzellanindustrie, die, in Oberitalien. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 23.)

Quinet, L. Les anciennes verreries et les anciens verriers du pays de Charleroi. 8⁰, 57 p. Charleroi, imp. F. Henry-Quinet.

Rein. Bilderwerke über Erzeugnisse des Japanischen Kunstgewerbes. (Oesterr. Monatschrift für d. Orient, 8.)

Reiser, N. u. J. **Spennrath.** Handbuch der Weberei z. Gebrauche an Webschulen u. für Praktiker. 2. Bd.: Die Compositionslehre und die Appretur. 1—4. Lfg. Lex.-8⁰, 128 S. m. 4 Chromolith. Berlin, Burmester & Stempell. M. 1. 20.

Reisser, K. u. Chr. **Braun**, Möbelfabrikanten. Muster-Sammlung f. die Sitz-Möbel Industrie. 300 Musterblätter m. üb. 1000 Zeichn. in elegantester u. einfacher Ausführung. Zum Gebrauch für Möbelfabrikanten, Möbelhändler, Tapeziere und Decorateure entworfen und gezeichnet. In Lichtdr. ausgef. von C. Koch in Pforzheim. 1. Ser., 1. Lfg. qu.-f⁰. (10 Taf.) Stuttgart, A. Heinrich. M. 3. 50.

Rosenberg, M. Beschauzeichen. (Kunstgewerbeblatt, 9.)

Saulo, J. Nouveau manuel complet de la dorure sur bois, à l'eau et à la mixtion, par les procédés anciens et nouveaux, traitant de l'outillage, de l'argenture sur bois, de la dorure des lettres et des inscriptions sur pierre et sur marbre, de la dorure chimique allemande et de la dorure aux poudres de bronze, suivi de la Fabrication des peintures laquées sur meubles et sièges. 8⁰, XII—164 p. Paris, Roret. fr. 1. 50.

Schieferstein, H. Intarsien. Kunstvoll eingelegte Ornamente aus dem XVI. Jahrhundert. 14 (Lichtdr.-) Taf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 16. —.

Schneider, F. Die Brendel'schen Chorstühle im Dom zu Mainz. (Kunstgewerbebl., II, 11.)

Schnütgen, A. Das sogenannte émail brun. (Kunst und Gewerbe, VII.)

— Eine niellirte Kelchcuppa des XII. Jahrhunderts. (Kunst u. Gewerbe, VI.)

Schorn, O. v. Zur Wiederbelebung der Lederplastik. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Mus., 8.)

Schulze, P. Verzeichniss von Ornament- und Vorlage-Werken für Musterzeichner u. Fabrikanten auf dem Gebiete der gesammten Textilindustrie. Nebst e. Anh.: Verzeichniss von öffentl. Sammlgn., Museen u. Kirchen, welche auf textilem Gebiete Interessantes u. Sehenswerthes bieten. 8⁰, 83 S. Berlin, Claesen & Co. M. 1. —.

Speisezimmer, das, und andere Festgaben, dargebracht Ihren kais. u. kön. Hoheiten dem Kronprinzen u. d. Kronprinzessin d. deutschen Reiches u. v. Preussen bei der Feier der Silberhochzeit am 25. Jan. 1883, angefertigt unter Mitwirkung d. königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Text v. Jul. Lessing. f⁰. (30 Lichtdruck-Taf. m. III, 6 S. Text.) Berlin, Wasmuth. M. 40. —.

Spitzen-Industrie, die englische. (D. Handels-Mus., 7. 8, nach d. „Economist".)

Stickmuster-Album, neues. 4 Sorten. qu. 16⁰. (14 Chromolith.) Wesel, Dums. à M. —. 10.

Szent-Györgyi, O. de. Les Arts industriels de la Bosnie et de l'Herzégowine. (Revue des Arts décor., 1.)

Thronsaal, der, in König Ludwigs II. Schloss Neuschwanstein. (Christl. Kunstblatt, 9.)

Toledener Klingen. (Blätter für Kunstgewerbe, XV, 8.)

Toytot, E. de. Faïenciers de Nevers (Nièvre). 8⁰, 177 p. à 228 avec tableaux. Mesnil (Eure). Paris, Firmin-Didot et Cie.

Uhlenhuth, E. Vollständ. Anleitung z. Formen und Giessen od. genaue Beschreibung aller in den Künsten u. Gewerben angewandten Materialien etc. Mit 17 Abbildgn. 2 verm. u. verb. Aufl. IX, 160 S. Wien, Hartleben. M. 2. —.

União franco-luzo-brasileira, orgão mensal exclusivo da industria e do commercio francezes, publicado no primeiro de cada mez. 1⁰ anno. N⁰ 1. 1⁰ de junho de 1886. 4⁰, à 2 col., 8 p. avec annonces illustrées. Paris, Goupy et Jourdan. Abonn.: fr. 10. —.

Vámbéry. Zur geschichtl. Entwicklung der Industrie Russlands. (Allgemeine Zeitung, Beil. 163—168.)

Vogel, A. Zur Geschichte des Zinkmetalls. (Westermann's illustr. Monatshefte, Juni.)

Wiener Kunstweberei. (Allgem. Kunst-Chronik, X, 28.)

Zeitlinger, J. M. Der Export österr. Eisen- und Stahlwaaren. (D. Handels-Mus., 25.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Aufnahme und Veröffentlichung der Bau- und Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig-Holstein. (Deutsche Bau-Ztg., 60.)

Boito. I nostri vecchi monumenti. (Nuova Antologia, 11.)

Cermák, K. Ueber Stadt- und Kreismuseen. (In böhm. Sprache.) Cáslau, Selbstverlag.

Frangenheim. Gründung von Baugewerbe-Museen. (Deutsche Bau-Ztg., 60.)

Grandallona y **Zopota.** Apuntes sobre la historia de Arcos de la Frontera y la de Bornos, de hoce una breve reseña histórica de sus monumentos, antigüedades, iglesias etc., de aquellas dos insignes ciudades.

Hörschelmann, E. v. Kulturgeschichtlicher Cicerone für Italienreisende. 1. Bd.: Das Zeitalter der Frührenaissance in Italien. Mit 6 Illustr. 8⁰, VII, 188 S. Berlin, F. Luckhardt. M. 5. —.

Liénard, F. Archéologie de la Meuse: Description des voies anciennes et des monuments aux époques celtique et gallo-romaine. T. 3. (Partie nord du département.) 4⁰, 146 p. et atlas de 40 pl. Verdun, imp. Laurent. (Publ. de la Soc. philomat. de Verdun.)

— **Loomis**, L. C. The Index Guide to Travel and Art Study in Europe. With Plans and Catalogues of the Chief Art Galleries Maps, Tables of Routes and 160 Illustr. Edition for 1886. 16⁰. (New-York) London. 18 s.

Medici, U. Cenno sugli oggetti d'arte antica raccolti e possiduti da Vincenzo Funghini. 16⁰, 38 p. Arezzo, tip. Buonafede Pichi.

Monuments historiques de France. Collection de phototypies par C. Peigne (de Tours), avec un texte explicatif et des notices par Henri Du Cleuziva. (1re livrais.) f⁰, 18 p. et 6 pl. Paris, Monnier et Cie.

Tscharner, B. v. Die bildenden Künste in der Schweiz im Jahre 1885. Uebersichtliche Darstellung. 8⁰, 78 S. Bern, Schmid, Francke & Co. M. 1. —.

Tunis, archæological remains at Tunis. (Antiquary, Juni.)

Amiens.
— Catalogue de l'exposition archéologique de la Société des antiquaires de Picardie (cinquantenaire de sa fondation). Notice des tableaux, objets d'art, d'antiquité et de curiosité exposés dans les galeries du musée de Picardie du 1er juin au 4 juill. 1886. 8⁰, XVI—191 p. Amiens, imp. Douillet et Cie. fr. 1. 50.

Amsterdam.
— **Michel**, E. Le Rijksmuseum d'Amsterdam. (L'Art, 1 aug. ff.)

Antwerpen.
— **Cardon**, L. Au Musée d'Anvers. Le nouveau Frans Hals. (La Fédération artist., 19—22.)
— **Louis**, E. L'exposition d'architecture. (La Fédération artist., 27—30.)
— Le Frans Hals du Musée d'Anvers. (La Chron. des B.-Arts, 5.)
— Rapport général sur l'exposition universelle internationale d'Anvers, présenté à M. le maire et à MM. les membres du conseil municipal de Bordeaux par l'Union des syndicats ouvriers. 8⁰, 51 p. Bordeaux, imp. Gounouilhou.

Augsburg.
— Die kunsthistorische Abtheilung der schwäb. Kreisausstellung zu Augsburg. (Berlepsch, H. E.: Allgem. Ztg., B. 163—168. — Gmelin, L.: Sprech-Saal, 32 ff. — Wochenbl. f. Baukde., 50 ff. — Allg. Kunst-Chronik, X, 27. — Kunst u. Gewerbe, 8. — Deutsche Bau-Ztg.. 63.)

Basel.
— **Im Hof**, J. J. Das Basler Rathhaus u. seine Bilder. (Basler Kunstverein, 1886.)

Bebenhausen.
— **Lübke**, W. Kloster Bebenhausen. (Allgem. Ztg., B. 163—168.)

Berlin.
— Die Berliner Ausstellung (1888). (Bad. Gewerbe-Ztg., 29.)
— Industrie-Ausstellung, die allgemeine deutsche. (Wieck's Gew.-Ztg., 30.)
— **Baisch**, O. Die akademische Jubiläumsausstellung in Berlin. (Ueber Land u. Meer, 39.)
— Beschreibung der Gipsabgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke. Hersg. v. d. Generalverwaltung der königl. Museen. 6. Abdr. 8⁰, 27 S. Berlin, Spemann. M. —. 20.
— Beschreibung der Pergamenischen Bildwerke. Herausg. von der Generalverwaltung d. königl. Museen. 8⁰, 28 S. Berlin, Spemann. M. —. 10.
— Englische Maler und Bildhauer auf der Ausstellung. (Gegenwart, 28.)
— Etwas von der Jubiläums-Kunst-Ausstellung in Berlin. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 27.)
— Führer, illustrirter, praktischer, durch die Jubiläums-Kunst-Ausstellung. Mit einem übersichtlich geordn. Bilderverzeichniss, 2 Plänen u. ein. Kunstbeilage: Generalansicht von Berlin. gr. 8⁰, 64 S. Berlin, Verlags-Comptoir. M. 1. —.
— Führer, praktischer, durch die grosse akademische Jubiläums-Kunst-Ausstellung in Berlin im Jahre 1886. 8⁰, 71 S. mit Abbild. u. Plänen. Berlin, Maurer-Greiner. M. 1. —.
— Katalog, illustrirter, d. Jubiläums-Ausstellung der kgl. Akademie der Künste im Landesausstellungsgebäude zu Berlin von Mai bis Okt. 1886. Mit ca. 200 Illustr. etc. gr. 8⁰, XXIV, 352 S. Berlin, Verlags-Comptoir. M. 2. —.
— **Lier**, H. A. Die Jubiläums-Ausstellung. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipziger Ztg., 45—48 ff.)
— **Nyári**, A. Die Jubiläums-Ausstellung in Berlin. Die Baukunst. (Allg. Kunst-Chronik, 36.)
— **Rosenberg**, A. Die Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin. Mit Illustrationen. I. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 9. — Vom Fels z. Meer, Sept.)

Berlin.
— **Rosenberg**, A. Die Historienmalerei auf der Berliner Jubiläums-Ausstellung. (Grenzboten, 31.)
— **Steinach**, H. Ausstellungen u. die deutsche Gewerbeausstellung in Berlin. (Bayr. Industrie- u. Gewerbebl., 26.)
— **Sallet**, A. v. Die Erwerbungen des k. Münzcabinets vom 1. April 1885—1886. (Zeitschr. f. Numismat., XIV, 1.)
— Verzeichniss der antiken Sculpturen der kgl. Museen zu Berlin, mit Ausschluss der Pergam. Fundstücke. Herausg. v. d. Generalverwaltung. 8⁰, XVI, 260 S. Berlin. M. 1. —.
— Verzeichniss der im Vorrath der Galerie befindlichen, sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde der kgl. Museen zu Berlin. Anh. z. beschreib. Verzeichniss d. Gemälde von 1883. Herausg. von d. Generalverwaltung. 8⁰, VI, 266 S. Berlin. M. 4. —.
— Zeughaus (Musée d'armes) de Berlin. (Bull. du Musée d'armes de Liège, 3.)

Bonn.
— **Klein**, J. Kleinere Mittheilungen aus dem Provinzial-Museum zu Bonn. (Jahrb. des Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinlande, 81.)

Boston.
— **Bacon**, E. M. An Artistic and Pictoral Description of Boston and its Surroundings. Containing full Descriptions of the City and its immediate Suburbs, its Public Buildings and Institutions, Business, Edifices, Parks and Avenues, Statues, Harbour and Islands etc. with numerous Historical Allusions. New edit. With Illustrations and Map. 12⁰. (Boston) London. 2 s. 6 d.

Breslau.
— **Lutsch**, H. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. I. Die Stadt Breslau. Im amtl. Auftrage bearb. gr. 8⁰, XIII, 260 S. Breslau, Korn. M. 4. —.

Brügge.
— **Navez**, L. Bruges monumental et pittoresque. 4⁰, 169 p. Frontispice et dessins de Armand Heins, Ed. Duyck, Puttaert, Stroobant etc. Bruxelles, Lebègue et Cie. Fr. 3. 50.

Brünn.
— Ausstellung, zur, von Egerer Zinnwaaren im Mähr. Gewerbe-Museum. (Mittheil. des Mähr. Gew.-Museums, 7.)
— Ausstellung der Tiroler Glasmalerei u. Kathedral-Glashütte in Innsbruck. (Mitth. d. Mähr Gew.-Museums, 6.)

Brüssel.
— **Cardon**, L. Au Musée de Bruxelles; le nouveau Rembrandt. (La Fédér. artist., 19—22.)

Budapest.
— Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest de 1884. Texte par Charles Pulsky et Emile Molinier. Livr. 1 à 8. f⁰. (p. 1—160 et 80 pl. grav. et en couleur.) Paris, A. Levy.
— **Peez**. Die ungarische Landesausstellung von 1885 in ihrer Bedeutung für Ungarn und die Balkanländer. (Oesterr.-ungar. Revue, 1. Heft.)
— **Sonnenfeld**, S. Die historische Ausstellung in B. (Allg. Kunst-Chronik, 33.)
— **Szalay**, v. Das Kunstgewerbe auf der ungar. Landes-Ausstellung 1885. (Ungar. Revue, VI, 5. 6.)

Canterbury.
— Ginder's Handbook for Canterbury and Canterbury Cathedral. By J. M. Cowper. 8⁰, 116 p. London, Simpkin. 1 s.

Châlons sur Marne.
— **Valabrègue**, A. Le musée de Ch. (Courrier de l'Art, 27 ff.)

Dessau.
— **Hosaeus.** Die herzogliche Sammlung vaterländischer Alterthümer im Schlosse zu Grosskühnau bei Dessau. (Mitth. d. Ver. f. Anhalt. Geschichte, IV, 8.)

Dijon.
— Catalogue des incunables de la bibliothèque publique de Dijon; par M. Pellechet. 8⁰, VIII—179 p. Dijon, Lamarche.

Düsseldorf.
— Ordnung für die kunstgewerbliche Ausstellung 1886. (Westdeutsches Gewerbebl., 7.)

Edinburgh.
— The Edinburgh International Exhibition. (Art Journal, August.)
— **Gillies,** H. B. Edinburgh, Past and Present. With Notes of the County, Historical, Descriptive and Scientific by James S. Mill, Flora Masson and Dr. Geikie. 8⁰, 274 p. London, Hamilton. 10 s. 6 d.
— Paterson's Illustrated Guide to the International Exhibition; with List of Places of Interest for Visitors. 8⁰, 30 p. London, Simpkin. 3 d.

Fontainebleau.
— **Wessely.** Fontainebleau. (Westermann's Monatshefte, August.)

Frankfurt.
— Frankfurt a. M. und seine Bauten. Hrsg. vom Architekten- u. Ingen.-Verein. 8⁰, VIII, 628 S. mit eingedr. Illustr. u. 12 Taf. Frankfurt a. M., Alt. M. 27. —.
— **Graul,** R. Von der Zinn-Ausstellung d. Mitteldeutschen Kunstgewerbever. in Frankfurt a. M. (Kunstgewerbebl., II, 10.)
— — A propos d'une exposition spéciale de l'étain à Francfort sur le Main. (Rev. des arts décor., VII, 2.)
— Zinn-Ausstellung im Mitteldeutschen Kunstgewerbe-Verein. (Kunst u. Gewerbe, VI.)

Fünfkirchen.
— **Glücksmann,** H. Die Fünfkirchener Kunstausstellung. (Allg. Kunst-Chronik, 34.)

Halle.
— Schmiedearbeiten in Halle a. S. (Kunstgewerbebl., 9.)

Hamburg.
— **Bode,** W. Die Gemäldesammlung des Hrn. Johs. Wesselhoeft in Hamburg. f⁰, 64 S. mit eingedr. Illustr. u. 16 Radirungen. Wien, Ges. f. vervielfält. Kunst. M. 30.

Heidelberg.
— **Mays,** A. Erklärendes Verzeichniss der vormals Gräfl. v. Graimberg'schen jetzt städtischen Kunst- u. Alterthümersammlung zur Geschichte Heidelbergs u. der Pfalz im Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses. 2. verm. Aufl. Festgabe zum 500jähr. Jubiläum d. Univers. Heidelberg 1886. 8⁰, X, 128 S. Heidelberg, Koester. M. —. 80.

Innsbruck.
— Das Landes-Museum in Innsbruck. (Umbau des „Ferdinandeums".) Mit Abbild. (Allgem. Bau-Ztg., 1886, 7. Heft.)
— **Semper,** H. Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck. Ein Leitfaden f. deren Betrachtung. 1. Bdchn. in 2 Abth.: Altdeutsche u. niederländ. Gemälde vom XV.—XVIII. Jahrh. 12⁰, 87 S. Innsbruck, Wagner. M. —. 80.
— **Tommasi.** Das Landes-Museum in Innsbruck. (Allg. Bau-Ztg., 7.)

Kairo.
— **Beckmann,** J. D. Das arabische Museum in Kairo. (Kunstgewerbebl., II, 10.)

Kopenhagen.
— Ausstellung von Handarbeiten in Kopenhagen. (Nordwest, 35.)

Kronstadt.
— Die culturhistorische Ausstellung in Kronstadt. (Allg. Kunst-Chronik, 37.)

Küsnach.
— **Rahn,** J. R. Die Kirche zu Küsnach im Kanton Zürich. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskunde, 3.)

Limoges.
— L'exposition de Limoges. (Courrier de l'art, 31 ff.)
— **Molinier,** E. L'exposition d'art rétrospectif de L. (Gazette des B.-Arts, 1. Aug.)

Liverpool.
— **Joly,** C. Une visite aux expositions de Londres et de Liverpool. 8⁰, 19 p. avec grav. Paris, imp. Rougier et Cie.

Livorno.
— Esposizione, prima, di belle arti in Livorno, anno 1886. Catalogo. 16⁰, 45 p. Livorno, tip. Raff. Giusti. L. —. 50.

London.
— Die Londoner Colonial- und indische Ausstellung. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 7.)
— **Beaver,** A. The free society of artists. (Portfolio, Sept.)
— Colonial and Indian exhibition. (Art Journal, Exhibition Suppl.)
— Colonial-Ausstellung, die, in London. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, 10. 11.)
— **Dimsdale,** J. Sketches at the Colonial and Indian Exhibition. 4⁰. London, Joridson. 1 s.
— **Ehemann,** E. A. Die Colonial-Ausstellung in L. (Allg. Ztg., B. 228.)
— **Lessing,** J. Die Colonial-Ausstellung in L. (Kunstgew.-Bl., 9; Ausz. a. d. Nat.-Ztg., 4. Mai.)
— **Philipps,** Cl. Les exposition de printemps à la Royal Academy et à la Grosvenor Gallery. (Gaz. des B.-Arts, 1 juill.)
— Royal Academy of Arts. Official Illustrated Catalogue of the Exhibition, 1886. f⁰. London, Clowes. 21 s.
— Summer Exhibitions. (Art Journal, Juli.)
— **Wardle,** Th. The Indian Silk Culture Court at the Colonial and Indian Exhibition. (The Journ. of Indian Arts, 15.)
— **Wedmore.** The royal society of painters in watercolours. (Academy, 735.)

Lübeck.
— **Stave,** C. Auch eine Ausstellung. (Ausstellung alter u. neuer Innungsembleme u. Attrib.) (Correspbl. z. D. Maler-Journ., 26.)

Marienburg.
— **Pederzani-Weber,** J. Die Marienburg. Deutschlands erste Kulturstätte im Osten. 8⁰, VII, 147 S. Berlin, Friedrich Nachf. M. 2. 50.

Mons.
— **Devillers,** Leop. Le passé artistique de la ville de Mons. 8⁰, 160 p. et gr. Mons, Hector Manceaux. fr. 2. —.

München.
— **Böhm,** G. Die Flacon-Sammlung des Fürsten Baratow. (Zeitschr. d. Münch. Alterth.-Ver., 1.)
— Buchbinderei-Ausstellung in München. (Bayr. Industrie- u. Gewerbebl., 37.)
— Gemälde, auserlesene, der Galerie Schack in München. Mit Text von Osk. Berggruen. gr. f⁰, 27 rad. Taf. u. 3 in Lichtkupferstich mit 19 S. Text. Wien, Gesellschaft f. vervielfält. Kunst. M. 36. —.
— **Pecht,** Fr. Eine Münchener Ausstellung für 1888. (Allg. Ztg., B. 237.)

Namur.
— **Verdavainne,** G. Le salon de Namur. (La Fédération artistique, 32—35.)

Nancy.
— Catalogue critique du Salon de Nancy, 1886, par E. A. 12⁰, 61 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Nantes.
— Nantes-Exposition, journal hebdomadaire, organe officiel des exposants. Nº 1. 4⁰, à 3 col. 8 p. Nantes, imp. libérale de la Touraine. Un numéro fr. —. 10.

Neapel.
— **Chevalier,** C. Naples, le Vésuve et Pompéi, croquis de voyage. 3e éd. 4⁰, 228 p. et grav. Tours, Mame et fils. (Biblioth. illustrée.)

Nürnberg.
— **Michelsen,** C. Von der internationalen Kunstausstellung in N. 1885. (In dänisch. Sprache.) (Tiidsskr. f. Kunstind., 1886, 4.)

Orléans.
— **Marcille.** Les nouvelles acquisitions du musée d'Orléans. (Chron. des Arts, 30.)

Paris.
— **Beaulieu,** C. de. Le Salon de 1886 publié dans la Gazette du dimanche. 8⁰, 32 p. Paris, Blout et Barral.

— **Boyen d'Agen.** Le Salon et l'Atelier en 1886. (Revue internat., XI, 2.)

— Catalogue officiel de l'exposition internationale de la Société nationale des sciences et des arts industriels. Paris 1886. 16⁰, 171 p. Paris, imp. Lanier.

— Catalogue des manuscrits de la bibliothèque Mazarine par Auguste Molinier. T. II. 8⁰, 540 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie. (Catalogue gén. des manusc. des bibl. publ. de France.)

— Catalogue des moulages du musée de sculpture comparée en vente au palais du Trocadèro. 8⁰, 24 p. Paris, imp. Chaix. (Ministère de l'inst. publ.)

— Catalogue des ouvrages composant la bibliothèque (au 30 juin 1886) de la Société des anciens élèves des écoles nationales d'arts et métiers. 8⁰, 107 p. Paris, Chaix.

— **Champal,** J. Le salon des XX. (La Basoche, 4.)

— **Courajod,** L. La collection Révoil, du musée du Louvre. (Bull. monum., 5. 6.)

— — Alexander Lenoir, son journal et le musée des monuments français. T. 2. 8⁰, XLVI—275 p. avec grav. Paris, Champion.

— **Daly,** C. Le Salon de 1886. (Revue gén. de l'architecture, 1886, 3. 4.)

— **Estor,** L. Rapport du jury de la céramique (classes 20 et 21) à l'exposition internationale du travail au Palais de l'industrie à Paris, en 1885. 8⁰, 23 p. Melun, imp. Beauvais.

— Exposition universelle de 1889. Organisation générale. (Bibl. de la France, 36, Chronique.)

— Exposition universelle et internationale de 1889. Projet de MM. G. Eiffel et S. Sauvestre. 4⁰, 12 p. avec grav. et pl. hors texte. Paris, aux bureaux du journal Le Génie civil. (Extr. de la revue le Génie civil, 2e sem. 1886.)

— **Fèvre,** H. Étude sur le salon de 1886 et sur l'exposition de impressionnistes. 8⁰, 56 p. Paris, Tresse et Stock. (Extr. de la Revue de demain.)

— **Geffroy,** G. Les œuvres décor. au Salon de 1886: la Sculpture et l'Architecture. (Rev. des arts décor., 12.)

— Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la ville de Paris, dressé par le service des beaux-arts. Edifices religieux. T. 4. 4⁰, 535 p. Paris, Chaix.

Paris.
— **Labienus.** Salon de Paris. (La Fédération artist., 27—30.)

— **Lafenestre.** Le Salon de 1886. I. (Rev. des deux mondes, 1 juin.)

— **Ledrain,** E. Musée national du Louvre: Les Monuments araméens et himyarites, notice sommaire. 18⁰, 55 p. Paris, Librairie des Imprimeries reunies.

— **Moyaux,** C. Salon de 1886: l'Architecture, compte rendu au congrès des architectes. 8⁰, 18 p. Paris, Chaix. (Extr. du Bull. de la Soc. centr. des architectes.)

— **Roux.** Les artistes italiens au Salon. (Rev. internationale, XI, 1.)

— Vérité, la, sur le Salon. 18⁰, XX—105 p. Paris, Dentu.

— Salon de 1886 (7e année), contenant une étude critique du Salon, 100 photogravures de la maison Boussod, Valadon et Cie., dont 72 hors texte, en noir ou en couleur, 28 tirées en couleur dans le texte, et de nombreux fac-similés de dessins originaux. Livr. 1 et 2. 4⁰, p. 1 à 16 et pl. Paris, Baschet. (Ouvrage div. en 12 livrais. à 50 cent.)

— **Trinculo.** Salon de 1886. (Revue du monde latin, IX, 2.)

— Weltausstellung, die, in Paris. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 22. 23.)

Pau.
— Salon de Pau. Exposition de 1886 de la Société des Amis des arts. 12⁰, 36 p. Pau, imp. Lalheugue. (Extr. du Mém. des Pyrénées.)

Pompei.
— **Butler,** W. Pompeii: Descriptive and Picturesque. 8⁰, 124 p. London, Blackwood & S. 5 s.

Prag.
— Stickereien, mährische, im Museum d. Handelskammer im Rudolphinum. (In böhm. Sprache.) (Illustr. Wochenbl. „Svètozor, 30—32.)

Quedlinburg.
— Nachrichten über Quedlinburg u. seine Alterthümer. 3. verm. Aufl. 8⁰, 33 S. Quedlinburg, Huch. M. —. 30.

Quimper.
— Catalogue du musée archéologique et du musée des anciens costumes bretons de la ville de Quimper. 8⁰, 178 p. et planch. Quimper, imp. Jaouen. fr. 2. —. (Publ. de la Soc. archéol. du Finistere.)

Reichenberg.
— **Heiden,** M. Die Textilsammlung des Nordb. Gewerbemuseums in Reichenberg. (Mittheil. d. Nordb. Gew.-Mus., 8.)

Rom.
— Rome and the environs, with the plans of Rome and the environs. 16⁰, 268 p. con tav. Milan, Frat. Treves.

— **Rossi** e **Gatti.** Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e storia dei monumenti di Roma. (Bull. della Commiss. archeol. commun. di Roma, XIV, 7.)

Rouen.
— **Arras,** P. d'. Réflexions sur la conservation des monuments à Rouen. 16⁰, 15 p. Rouen, imp. Lapierre.

Schwarzburg-Sondershausen.
— Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler d. Fürstenth. Schwarzburg-Sondershausen. Unter d. Auspicien der fürstl. Staatsregierung herausg. v. fürstl. Schwarzburg. Alterthumsverein. 1. Hft.: Die Unterherrschaft. Bearb. v. F. Apfelstedt. Lex.-8⁰, IV, 106 S. mit eingedr. Fig. u. Taf. Sondershausen, Bertram. M. 3. —.

St. Germain.
— **Reinach**, S. La Colonne Trajane au Musée de Saint-Germain, notice et explication. 18⁰, 50 p. avec fig. Paris, Leroux.

Syracus.
— **Scalea** e Fr. S. **Cavallari**. Discorsi nell' inaugurazione del museo archeologico nazionale di Siracusa, il giorno 11 aprile 1886. 4⁰, 13 p. Siracusa, tip. di Adrea Norcia.

Tivoli.
— **Re**, R. del. Tivoli e i suoi monumenti antichi e moderni: guida storico-topografica, statistico-antiquaria, per il viaggiatore con la pianta topografica e descrizione della villa Adriana, pianta della città e territorio e varie incisioni. 16⁰, 168 p. con due tavole. Roma, Fratelli Pallotta. L. 2. —. Ital.-Francese.

Versailles.
— Exposition de Versailles. (Chron. des Arts, 30.)

Wien.
— Die Ausstellung weiblicher Handarbeiten. (Kunst u. Gewerbe, VII.)

— **Boeheim**, W. Die Sammlung alter Geschütze im k. k. Artillerie-Arsenale zu Wien. (Mitth. d. k. k. Central-Comm. z. Erf. u. Erh. d. Kunst- u. hist. Denkmale, XII, 2.)

Wien.
— **Dehn**, P. Eine deutsch-serbische Ausfuhrausstellung in Wien. (Wieck's Gew.-Ztg., 32.)

— **Ilg**, A. Zur Ausstellung weiblicher Handarbeiten im Oesterr. Museum. (Suppl. z. Centralblatt f. d. gewerbl. Unterrw., IV, 2. 3.)

— Wort, ein offenes, über die Gewerbeausstellung 1888. (Allg. Kunst-Chronik, 28.)

— Die niederösterreichische Gewerbeausstellung im Jahre 1888. (Centralbl. f. Glas-Industrie u. Keramik, 23.)

Winterthur.
— Katalog der Bibliothek des Gewerbemuseums in Winterthur. 1875—86. 8⁰, 66 S. Winterthur, J. Westfehling.

Zürich.
— **Jametel**, M. Exposition de l'école des Arts et Métiers de Zurich en 1886. (Courrier de l'Art, 34. 36.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Sept. bis 15. Dec. 1886.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Back. Kunstgewerbliche Vorbildersammlungen in Verbindung mit Handwerker- und Gewerbeschulen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 9.)

Behrens, W. Flachornamente für den Zeichenunterricht. 1. Abth. 30 lith. Blatt. 4⁰. Kassel, Fischer. M. 4. —.

Braunmühl, Cl. Die kunstgewerbliche Ausbildung der Frauen. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Museums, 11.)

Collier, J. A Manual of Oil Painting. 8⁰, 112 p. London, Cassell. 2 s. 6 d.

Congress, deutscher, f. Handfertigkeitsunterricht zu Stuttgart in der Liederhalle am 20. Sept. 1886. 8⁰, 81 S. Bremen, Roussell. M. 1. —.

Dorn, A. Der wirthschaftliche Werth des Geschmacks. 67 S. (Volkswirthschaftl. Zeitfragen, Heft 61. 62.)

Effenberger, P. Die gewerbliche Zeichenschule. (Zeitschr. d. Ver. deut. Zeichenlehrer, 26.)

Fachschule, keramische, in Höhr. (Sprech-Saal, 38.)

Ueber Firnisse und Lacke. (Corresp.-Bl. zum D. Maler-Journal, 41.)

Glasmalerei, die, als Fensterschmuck unserer Wohnungen. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 9.)

Götz, W. Referat über Einführung von Frauenarbeitsschulen in der Schweiz. (Schweiz. Gew.-Blatt, 20.)

Grosse, Th. Versuche über verschiedene Malmittel in Verwendung m. Zinkweiss u. Bleiweiss. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 26.)

Herdtle-Kolb's Schule des Musterzeichnens für Mädchen- u. Frauenarbeitsschulen. Supplem. Hrsg. v. G. Gnaut. 25 Vorlagen auf 4 Taf. im vierfachen Format d. Hauptwerkes. gr. 4⁰. (2 S. Text.) Stuttgart, Loewe. M. 3. 50.

Halm, P. Ornamente u. Motive d. Rococo-Stiles aus deutsch. Kunstdenkmalen. Nach der Natur gezeichnet u. herausg. 1. Lfg. f⁰. 8 Taf. Frankfurt a. M., Keller. M. 1. 80.

Hoffmann, M. Von der Kunst des ästhetischen Geniessens. gr. 8⁰, 45 S. Mähr.-Ostrau, Wattolik. M. —. 85.

Höke, A. Entwurf eines Lehrplans f. d. Zeichenunterricht am Realgymnasium. Lippstadt, R.-G., 345.)

Hrachowina, C. Relief-Ornamente. Mustergiltige Vorlagen für d. ornamentale Zeichnen. gr. f⁰. 1. Lfg. Wien, Carl Gräser. M. 6. —.

Jahresbericht der k. k. kunstgewerbl. Fachschule für Glasindustrie zu Haida für das Schuljahr 1885/86. (Sprech-Saal, 45.)

Jessen. Unsere Kunsturtheile. (Gegenwart, 42.)

— Wie gross soll ein Bildwerk sein? (Gegenwart, XXX, 46.)

Kleinpaul, R. Die Beredsamkeit des Marmors. (Beil. z. Allg. Ztg., 279 ff.)

Leland, Ch. G. Home Arts, N⁰ VI, Mosaic Setting. (Art Journal, October.)

— Home Arts: How to design. (Art Journal, December.)

Leroux, J. Rapport sur l'enseignement technique et professionnel à M. le ministre du commerce et de l'industrie. 8⁰, VIII, 170 p. Paris, Chaix.

Maertens, H. Skizze zu einer praktischen Aesthetik d. Baukunst u. der ihr dienenden Schwesterkünste, in einem neuen Systeme zusammengestellt. gr. 8⁰, 63 S. Berlin, Wasmuth. M. 2. —.

Meier, G. Die sieben freien Künste des Mittelalters. 4⁰, 30 S. Einsiedeln, Benziger. M. 2 —.

Menéndez y Pelayo, M. Historia de las ideas estéticas en España. (Collección de escritores castellanos XLI.) Tomo III, Siglo XVIII. 8⁰, 602 p. Madrid, M. Murillo. 5 y 6.

Mineralmalerei und Façadefärbelung. (Allgem. Kunst-Chronik, X, 47.)

Nedderich, D. F. Handwerk und Schule. (Zeitschrift f. gewerbl. Unterricht, I, 8.)

Pfeifer. Beantwortung einiger wissenschaftlicher Fragen in Form einer Antikritik. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. in München, 9. 10.)

Portig, G. Angewandte Aesthetik in kunstgeschichtlichen und ästhetischen Essays. 2 Bde. gr. 8⁰, VII, 314 u. 348 S. Hamburg, 1887, J. F. Richter. M. 8. —.

Rege, E. v. Ein Beitrag zum Studium d. Bindemittel in der Oelmalerei. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 27.)

Reichhold, K. Geometrisches Ornament. 1. Lfg. gr. 4⁰. (10 Steintaf.) Würzburg, Stuber's Verlag. M. 1. —.

Reisberger, L. Zur Technik der Mineralmalerei. (Der Colorist, 7.)

Reuter. Schule und Industrie. (Wieck's Gew.-Ztg., 36, nach Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 2.)

Reuter. Die Königliche Metall-Industrie-Schule in Iserlohn. (Zeitschr. f. gew. Unterricht, 7.)

Richter, J. Zur geschichtlichen Entwicklung der neuen gewerblichen Schulkategorie in Oesterreich. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 7.)

Rosmaël, F. Ueber die praktische Verwendbarkeit der Absolventen der Fachschulen f. Holzindustrie. (Suppl. z. Centralbl. f. das gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, IV, 4.)

Rossi, T. Prof. La grammatica del disegno a mano libera. 8⁰, 99 p. con diciannove tavole. Siena, C. Nava.

Rossiter, C. Art Teaching at Uppingham School. (Art Journal, December.)

Rothe, J. Die Ausführung von Zeichnungen des Bau- u. Möbeltischlerfaches an Fortbildungsschulen. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gew. Unterrichtswesen, IV, 4.)

Schanze, J. Lehrplan für Handwerker-Fortbildungsschulen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 7.)

Schasler, M. Ueber einige Principienfehler der modernen Aesthetik. (Zeitschr. für Philos. u. philos. Kritik, 89, Beigabeheft.)

Schmidt, M. Die Kunstgeschichte in der Schule. (Zeitschr. d. Ver. deutscher Zeichenl., 27.)

Schultze, V. Ueber volksthümliche Kunst. (Christl. Kunstblatt, 12.)

Tennisse, A. en A. M. **van der Velden.** De vrouwelijke handwerken voor school en huis. (Nederlandsche Bibliographie, 8.)

Verdavainne, G. La critique et les artistes. (La Fédération artist., 41—44.)

Work of Schools of Art. (Art Journal, Nov.)

Wunderlich, Th. Geschichte der Methodik des Freihandzeichenunterrichts an den allgemein wissenschaftlichen Lehranstalten. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 7.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Altarbauten, über alte. (St Severin u. St. Ursula in Köln.) (Kirchenschmuck [Regensbg.], III, 6.)

Altersbestimmung von Kunstwerken. (Wartburg, XIII, 9. 10.)

Art (l') chrétien, journal du clergé, artistique, littéraire, commercial et politique, paraissant tous les mois. 1re année, N⁰1. f⁰. à 4 col., 4 p. Paris, Abonn. annuel: fr. 1. 50.

Art Sales of 1886. (Art Journal, October.)

Artistes normands du XVIIe et XVIIIe siècle. (Rev. de l'Art Français, September.)

Ausgrabungen auf den Akropolen von Athen u. Mykenä. (Berl. philolog. Wochenschrift, VI, 41—44.)

Ausgrabungen in Pompeji und Ostia. (Berl. phil. Wochenschrift, VI, 41—44.)

Babelon. Intailles Antiques de la Collection de Luynes. (American Journ. of Archæol., II, 3.)

Barbini, A. Tomba scoperta presso Grossetto. (Mitth. d. Kais. deutsch. archäol. Instit., röm. Abth., I, 2.)

Bellier de la Chavignerie, E. et L. **Auvray.** Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts de dessin jusqu'à nos jours (Architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes. T. II. 8⁰ en 2 col. (733 p. et supplément de 124 p.) [Fin du l'ouvrage.] Paris, Ve Loones. Complet fr. 75. —.

Benadduci, G. Cenni biografici su Benadduce Benaducci e memorie sui dipinti da lui allegati al Guercino ed a Guido Reni. 8⁰, 28 p. Tolentino, Fidelfo.

Benndorf, O. Osservazioni sul Museo Torlonia. (Mitth. des Kais. deut. archäolog. Instit., röm. Abth., I, 2.)

Bent, J. T. An archaelogical visit to Samos. (Journ. of Hellenic Studies, VII, 1.)

Bindi, V. Arte e storia: ricordi con prefazione di Naria Mandalori ed un appendice contenente alcune lettere di illustri scrittori e giudizi intorno agli studi storici ed artistici su gli Abruzzi dell' autore. 16⁰, XIV, 228 p. Lanciano, Carabba.

Le Blant. De quelques sujets représentés sur les lampes en terre cuite de l'époque chrétienne. (Mélanges d'archéol. et d'hist., VI, 3. 4.)

— Sur une mosaïque découverte au palais Farnèse. (Mélanges d'archéol. et d'hist., VI, 3. 4.)

Bleicher et L. **Wiener.** Notice sur la découverte d'une station funéraire de l'âge de bronze à Villey-Saint-Etienne. 8⁰, 15 p. et pl. Nancy, Wiener.

Borsari. Di alcune scoperte archeologiche alla Salita del Grillo. (Bull. della Commiss. arch. com. di Roma, XIV, 9.)

Brizio, E. Guida alle antichità della villa e del museo etrusco di Mazzabotto. 16⁰, 56 p. Bologna, Tava e Garagnani.

Le Brun, E. Essai historique sur la litterature et les arts en Normandie de 1715 à 1848. 8⁰, 13 p. Marseille, Bérard.

Bulletin archéologique de l'Association bretonne publié par la classe d'archéologie. 3e série. T. 5e. Vingt-huitième congrès tenu à Saint Malo (Ille et Vilaine) du 1er au 6 sept. 1885. 8⁰, LIII — 214 p. et pl.) Saint Brieue, imp. Prud'homme.

Busiri, A. L'obelisco vaticano nel terzo centenario della sua erezione: memoria storica con studi e disegni comparativi sulla mechanica et architettura dei secoli XVI e XIX. f⁰, 31 p. Roma, Civelli.

Campi, L. v. Ueber die Ausgrabungen in Meclo im Val di Non. (Mittheil. d. anthrop. Ges. in Wien, XV, 3.)

Cartwright, J. In the Campagna. (Portfolio, October ff.)

Cérés. Compte rendu de fouilles archéologiques. 8⁰, 24 p. et pl. Rodez, imp. Ratery-Virenque. (Extr. du 13e vol. des Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de l'Aveyron.)

Ceuleneer. Les nécropoles d'Hissarlik et de Tirynthe. (Le Muséon, V, 4.)

— Le temple de Vesta et la maison des Vestales à Rome. (Rev. de l'instruction publ., XXIX, 4.)

Clarke. A Doric Schaft and Base found at Assos. (American Journ. of Archaeol., II, 3.)

Clement, C. E. Stories of Art and Artists. With Portr. 8⁰. (Boston) London. 21 s.

— Christian Symbols. 12⁰. (Boston) London. 12 s. 6 d.

Clermont-Ganneau, Notes d'archéologie orientale XXVII: Hippos de la Décapole. (Revue critique, 47.)

— Antiquités et inscriptions inédites de Palmyre. (Revue archéol., Juli—August.)

Collignon. Voyage archéologique en Lycie et en Carie. (Journ. des Savants, October.)

Copeland, W. Typical Specimens of Cornish Barrows. (Archaelogia, XLIX, 2.)

Corporations des arts, les, et des métiers au moyen-âge en Italie, Alsace et Flandre bourgignonne. (L'Art pour Tous, 618—619.)

Dehaisnes. Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. 3 vol. gr. 4⁰. T. 1 (1re partie, 627—1373), XXIII p. et p. 1 à 520, t. 2 (2me partie, 1374—1401), p. 521 à 1065; t. 3, VIII, 665 p. et 15 pl. Lille, imp. Dunel.

Delattre. Archéologie chrétienne de Carthage. Fouilles de la basilique de Damouse-et-Karita (1884). 8⁰, 71 p. avec portrait, figures et pl. Lyon, aux bureaux des Missions catholiques. (Extr. des Missions catholiques.)

Díaz y Pérez, N. Diccionario histórico, biográfico, crítico y bibliográfico, de autores, artistas y extremeños illustres. Madrid, tip. de Alvarez, hermanos. 1 y 1. 25.

Dieulafoy, M. Fouilles de Suse. Campagne de 1884—1885. (Encyclop. d'Architecture, V, 3.)

Dörpfeld, W. Ueber die Ausgrabungen auf der Akropolis. (Mitth. des Kais. deutsch. archäol. Instit. in Athen, XI, 2.)

Dümmler, F. Archaische Gemmen von Melos. (Mitth. d. Kais. deutsch. archäol. Instit., Abth. XI, 2)

Dumont, A. Renaissance et Romantisme. (Journ. des B.-Arts, 19.)

Duruy. Le theâtre d'Athènes au Ve siècle. (Rev. des deux mondes, 1. Oct.)

Evans, J. On a Military Decoration relating to the Roman Conquest of Britain. (Archaeologia, XLIX, 2.)

— A. J. Antiquarian Researches in Illyricum. Parts III. IV. (Archaeologia, XLIX, 1.)

Fagan, L. Japanese Art. (Art Journal, Dec.)

Fisenne, L. Notice sur les inventaires de l'ancienne église abbatiale de Susteren et les fragments de reliquaires qui y sont conservés. (Rev. de l'art chrét., XXIX, 4.)

Forchhammer, P. W. Kunstbestrebungen. Rückgang der höhern Geistesbildung. (Winckelmannsfest, Leipzig, 17 S.)

Fouilles à Sainte-Colombe (Rhône). (Courrier de l'Art, VI, 47.)

Frimmel, Th. Urkunden, Regesten und artistisches Quellenmaterial aus der Bibliothek der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. (Jahrb. d. kunsth. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, V.)

Galeoto, Giov. Lettera aperta all' illustrissimo signor comm. Francesco Saverio Cavallari, direttore degli scavi e museo Nazionale di Siracusa. 8⁰, 15 p. Comiso, Casmene.

Garshine. Art et artistes. (Bibliothèque universelle, October.)

Gatti. Il portico di Livia nella terza regione di Roma; notizie del movimento edilizio della città in relazione con l'archeologia e l'arte. (Bull. della Comm. arch. comunale di Roma, 8.)

— Alcune osservazioni sugli orrei Galbani. (Mitth. d. Kais. deutsch. archäol. Inst., röm. Abth., I, 2.)

— Trovamenti risguardanti la topografia e la epigrafia urbana. (Bullet. d. Commiss. archeol. comunale di Roma, XIV, 9.)

Gonse, L. L'Art japonais. 8⁰, 336 p. avec grav. Paris, Quantin. (Bibl. de l'enseignement des beaux-arts.)

Gozzadini, G. Scavi governativi in un lembo della necropoli Felsinea 1885—1886. 8⁰, 23 p. Bologna, Fava e Garagnani.

Gräberstrasse, eine neue, in Pompeji. (Berliner philol. Wochenschr., VI, 41—44.)

Gray Birch. The Ancient Sculptures in the South Aisle of the Choir of Chichester Cathedral. (Journ. of the Brit. archaeol. Association, XLII, 3.)

Guasti. Due motupropri di Paolo III. Papa per Michelangelo Buonarotti. (Arch. storico ital. Disp. 5.)

Häberlin, C. De figuratis carminibus graecis. (Göttinger Universitätsschrift, 66 S.)

Hartmann, Ed. Angewandte Aesthetik. (Gegenwart, XXX, 49.)

Harvey, L. L'architecte Semper, sa théorie sur l'origine des styles. (Revue gén. de l'archit., 4e série, XIII, 3—4.)

Hasselblatt, J. Historischer Ueberblick der Entwicklung der kaiserl. russischen Akademie der Künste in St. Petersburg. Ein Beitrag z. Geschichte der Kunst in Russland. gr. 8⁰, VI, 194 S. mit 5 Taf. St. Petersburg. Leipzig, Wagner. M. 6. —.

Helbig, W. Scavi di Corneto. (Mitth. d. Kais. deut. archäol. Instituts, röm. Abth., I, 2)

— Scavi di Vatulonia. (Mitth, d. Kais. deutsch. archäol. Inst., röm. Abth., I, 3.)

Hirth, F. China and the Roman Orient, ancient and mediaeval relations, as represented in old Chinese records. 8⁰, XVI, 329 p. Shanghai. München, Wirth in Comm. M. 15. —.

Holleaux. La seconde campagne de fouilles dirigée sur l'emplacement du temple d'Apollon Ptoos. (Compt. rend. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres, Januar—März.)

Holtzinger, H. Kunsthistorische Studien. Mit 42 Illustrationen nach eigenen Zeichnungen. gr. 8⁰. 75 S. Tübingen, Fues. M. 2. 40.

Humbert, L. Archéologie et arts lorraine: la Maison d'un maître-échevin à Pont-à-Mousson. 8⁰, 9 p. Nancy, Royer. fr. 1. 50.

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. V. Bd. u. VI. Bd. 1. Hälfte. f⁰. Wien, A. Holzhausen. fl. 60. —.

Jahrbuch des histor. Vereins d. Kantons Glarus. 22. Heft. gr. 8⁰, XVI, 212 S. Glarus. Zürich, Meyer & Zeller. M. 2. 80.

Jebb, R. C. The Homeric house in relation to the Remains at Tiryns. (Journal of Hellenic Studies, VII, 1.)

Ilg, A. Wiener Neustadt und Florenz. Vortrag. (Mitth. des Ver. z. Erhalt. d. Kunstdenkmäler in Wiener Neustadt, 2.)

Ilwof, F. u. **Houschegg,** V. Zusätze und Nachträge zu Wastler's steirischem Künstler-Lexikon. (Mittheil. des histor. Vereins für Steiermark, 34.)

Imhoof-Blumer and **P. Gardner.** Numismatic Commentary of Pausanias Part. (Journal of Hellenic Studies, VII, 1.)

Jordan, H. Gli edifizi antichi fra il tempio di Faustina e l'atrio di Vesta. (Mitth. des Kais. deut. archäol. Inst., röm. Abth., I, 2.)

Iwanow, D. L. Ueber einige Alterthümer in Turkestan. (Zeitschr. d. Gesellsch. f. Erdkunde zu Berlin, XXI, 4—5.)

Kaweran, G. Die Ausgrabungen auf der Akropolis zu Athen. (Deutsche Bau-Ztg., 71.)

Keller, J. D. Grabstein eines Soldaten d. 22. Legion, mit Reliefdarstellung. (Korrespondenzbl. der Westdeutschen Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, V, 8. 9.)

— Chr. Die römischen Ausgrabungen im Liblosenthal bei Beringen, Kanton Schaffhausen. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, XIX, 4.)

Kirchenmalerei, sinnbildliche. (Christl. Kunstblatt, 11.)

Klitsche de la Grange. Di alcuni ritrovamenti archeologici nei territori di Tolfa e di Allunciere. (Mitth. des Kais. deutsch. arch. Instit., röm. Abth., I, 3.)

Köpp, F. Archaische Sculpturen in Rom. (Mittheil. d. Kais. deutsch. archäol. Instituts, röm. Abth., I, 2.)

Kreyczi, F. Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Reichs-Finanz-Archiv. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, V.)

Kroker, E. Die Dipylonvasen. (Jahrb. d. Kais. deut. archäol. Inst. in Athen, I, 2.)

Lanzelotti, B. Nuovi scavi ed altri oggetti antichi trovati nel sepolcro teatino. 8⁰, 7 p. Chieti, Marchiomo.

Leemans, C. Grieksche opschriften uit Klein-Azië in den laatsten tijd voor het Rijks-Museum te Leiden aangewonnen. (Nederlandsche Bibliographie, 8.)

Levallois, J. Les Maîtres italiens en Italie. gr. 8⁰, XI, VII—504 p. avec grav. Tours, Mame et fils. fr. 15. —.

Lisle du Dreneux, P. de. Fouilles des dolmens du Grand-Carreau-Vers en Saint-Michel-Chef-Chef. (Loire-Inférieure.) 8⁰, 11 p. avec fig. Paris, Reinwald.

Lloyd, Watkiss, W. The Bull of Tiryns. (Portfolio, October.)

Löschke, G. Die östliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia. (Dorpater Universitätsschrift, 15.)

Lorentz, B. Die Taube im Alterthume. gr. 4⁰, 43 S. Leipzig, Fock. M. 1. 50.

Lübke. König Ludwig II. und die Kunst. (Nord u. Süd, October.)

Lumley, J. S. Antiquarian Researches at Civita Lavinia. (Archaeologia, XLIX, 2.)

Mareš, F. Beiträge zur Kenntniss der Kunstbestrebungen des Erzherzogs Wilhelm. (Jahrb. der kunsthist. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses, V.)

Maspero. Procès-verbal de l'ouverture des momies de Ramsès II. et Ramsès III. (Revue archéol., Juli—August.)

— Procès-verbal de l'ouverture des deux momies royales au Musée de Boulaq. (Americ. Journ. of Archæology, II, 3.)

Mau, A. Scavi di Pompei. (Mitth. d. Kais. deut. archäol. Instit., röm. Abth., I, 3.)

Mémoires de la Société d'histoire, d'archéologie et de littérature de l'arrondissement de Beaune. Année 1884. 8⁰, 367 p. Beaune, imp. Batault.

Mettig, C. Urkundliche Beiträge zur Geschichte des Rigaer Domes. (Balt. Monatsschr., XXXIII, 7. 8.)

Middleton, J. H. The Temple and Atrium of Vesta and the Regia. (Archaeologia, XLIX, 2.)

— A suggested restoration of the great Hall in the palace of Tiryns. (Journ. of Hellenic Studies, VII, 1.)

Monatsschrift des Gewerbevereins „Eintracht" in Czernowitz. Redig. von C. A. Romstorfer. I. Jahrg., Nr. 1. Czernowitz, Oct. 1886. Abonn.: fl. 2. —.

Mourot, V. Un petit mot d'archéologie à propos du culte de sainte Libaire, vierge et martyre; réponse à M. Félix Voulot. 8⁰, 14 p. Saint-Dié, imp. Humbert.

Moüy, C. Lettres athéniennes; autour de l'Acropole. (Nouvelle Rev., 15. September.)

Much. Die Kupferzeit in Europa und ihr Verhältniss zur Cultur der Indogermanen. [Aus „Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. zur Erf. u. Erh. d. Kunst- u. histor. Denkmale".] gr. 8⁰, 187 S. mit eingedruckt. Fig. Wien, Kubasta & Voigt. M. 5. —.

Murray. Collignon's Phidias. (Academy, 752.)

— Antiquities from the Island of Lipara. (Journ. of Hellenic Studies, VII, 1.)

Muther, R. König Ludwig II. von Bayern und die deutsche Kunst. (Zeitschr. f. allg. Gesch., Cultur, Litterat. u. Kunstg., 10.)

Neumann, C. W. Neue Nachträge zur Monographie: Die drei Dombaumeister Moritzer u. ihr Wohnhaus zu Regensburg. (Verhandl. des histor. Ver. von Oberpfalz u. Regensburg, 40.)

— Kunstgeschichtliche Plaudereien. (Balt. Monatsschrift, XXXIII, 7—8.)

Nichols, F. M. La Regia. (Mitth. d. Kais. deut. archäol. Instit., röm. Abth., I, 2.)

Ohnefalsch-Richter, M. Cyprische Vase aus Athienu. (Jahrb. d. Kais. deut. archäol. Instit., I, 2.)

Olympia u. der olympische Zeustempel. (Grenzboten, 43.)

Paleologue, M. Trois palais d'Asie. (Rev. des deux mondes, LVI, 2.)

Parker, J. H. Architectural Features of the City of Ardea. (Archaeologia, XLIX, 1.)

Pausanias' Wanderungen durch die Altis von Olympia. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 48.)

Pérot, F. Inventaire des decouvertes archéologiques faites dans le dèpartement de l'Allier pendant les années 1883 à 1885. 8⁰, 40 p. Moulins, imp. Auclaire. (Extr. du Bull. de la Soc. d'émulation.)

Perrott. Celtic Remains in Vendôme. (Archaeolog. Cambrensis, April).

Pesquera. El renacimento en el arte, sus manifestaciones más importantes en Valladolid y causas de su decadencia. (Rev. de España, 443 ff.)

Picard, E. L'art et la révolution. (Société nouvelle, 21.)

Pietrogrande, G. Il castello di Este e i suoi escavi. 8⁰, 18. p. Venezia, Fontana.

Pigeon, A. Le Mouvement des Arts en Angleterre. (Gaz. des B.-Arts, Dezember.)

Piot, E. Sur un Missorium. (Gaz. Archéol., XII, 7—8.)

Portheim, F. Ueber den decorativen Stil in der altchristlichen Kunst, gr. 8⁰, 43 S. Stuttgart, Spemann. M. 1. 20.

Portig, G. Zur Geschichte des Gottesideals in der bildenden Kunst. gr. 8, VI, 140 S. Hamburg, J. F. Richter. M. 3. —.

Pottier, E. Les Antiquités de Suse rapportées par la mission Dieulafoy, au Musée du Louvre (Gaz. des B.-Arts, November.)

Puiggarí, J. Monografía historica è iconografica del Troje. Con 618 ilustraciones, En 4⁰, 288 p. Barcelona. 10 y 11.

Reiners, A. Die Pflanze als Symbol u. Schmuck im Heiligtum von den frühesten Zeiten bis jetzt, nebst prakt. Winken zur Anordnung und Beschaffung des Blumenschmucks. gr. 8⁰, VIII, 223 S. Regensburg, Verlagsanstalt. M. 3. —.

Renet. Excursion archéologique du 25 novembre 1885 à Bulles. 8⁰, (11 p.) Beauvais, impr. Pere (Extrait des Mémoires de la Société académique de l'Oise.)

Reymond, W. Histoire de l'art depuis les origines jusqu'à nos jours: Architecture, statuaire peinture. 8⁰, (301 p. avec illustrations d'après les monuments.) Paris, Delagrave.

Rhamm. Germanische Alterthümer aus den Bauerndörfern Nordungarns I. (Grenzboten, 39.

Rheinhard. Der Königspalast vom Tiryns. (Correspondenzbl. f. d. Gelehrten- und Realschulen Württembergs, XXXIII, 7. u. 8.)

Rossi. Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei monumenti di Roma. (Bullet. della Com. archeol. communale di Roma, 10.)

Rothenhäusler, K. Die Abteien und Stifte des Herzogth. Württemberg im Zeitalter d. Reformation. gr. 8⁰, 48 S. Würzburg, Woerl. M. —. 50.

Saxenbrecher, O. Johannes Rivius, sein Leben und seine Schriften. (Leipzig, Inauguraldiss., 53 S.)

Séailles. L'origine et les destinées de l'art. (Revue philosophique, 10.)

Sepp, J. Fund der Bildwerke des XII. Jahrhunderts. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Vereins in München, 9 u. 10.)

Spratt, T. A. B. Remarks on the Dorian Peninsula and Gulf, with Notes on a Temple of Latona there. (Archaeologia, XLIX, 2.)

Springer, A. Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 2. verm. u. verb. Aufl. m. Illustr. 2 Bde., gr. 8⁰, VII, 402 u. V, 409 S. Bonn, Marcus. M. 12. —.

Stockbauer, J. Kultur und Kunst der Renaissance. (Kunst und Gewerbe, XX, 11.)

Studniczka, N. Zu dem archaischen Athenakopf im Akropolismuseum. (Mitth. d. Kais. deut. archäol. Inst. zu Athen, Abth. XI, 2.)

— Beiträge zur Geschichte der altgriechischen Tracht. 1. Th. (Reisch: Ztschr. f. d. österr. Gymn., XXXVII, 8—9.)

Symonds, J. A. Renaissance in Italy: the Catholic Reaction. 2 vols, post 8⁰, 920 S. London, Smith, Elder & Comp. 32 sh.

Tahpanhès, le chateau de. (Courier de l'art, VI, 37 ff.)

Talbot. The Rock-Cut Caves and Statues of Bamian. (Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain, XVIII. 3.)

Undset, J., Dr. Zum Dürkheimer Dreifussfund. (Westd. Ztschr. f. Gesch. u. Kunst, V, 3.)

Vatke. Gärten u. Gartenkunst in Shakespeare's England. (Archiv für das Studium der neuern Sprachen, LXXVII, 1.)

Vischer, R. Ueber mittelalterliche Kunst. (Beil. z. Allg. Ztg., 276 ff.)

Visconti. Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. (Bullett. della Commissione archeologica communale di Roma, XIV, 8 ff.)

Wastler. J. Nachrichten über Gegenstände der bildenden Kunst in Steiermark. (Mitth. des histor. Ver. f. Steiermark, 34.)

Weizsäcker, H. Ueber die Behandlung der Pferdedarstellung in der Kunst der italienischen Frührenaissance. (Göttinger Universitätsschrift, 22 S.)

Wiegand, F. Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst. Ikonographische Studie. Lex. 8⁰, V, 83 S. Stuttgart, Steinkopf. M. 1. 60.

Wolters, P. Mittheilungen aus dem British Museum. (Jahrbuch d. Kais. deutschen archäolog. Instituts, I, 2.)

Wroth, W. Imperial cuirass ornamentation and a torse of Hadrian in the British Museum. (Journal of Hellenic Studies, VII, 1.)

Zimmerman, H. Urkunden, Acten und Regesten aus dem Archiv des K. K. Ministeriums des Innern. (Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, V.)

II a. Nekrologe.

Adam, Franz, Schlachtenmaler in München. (Allg. Kunst-Chronik, X, 41. — Courrier de l'Art, VI, 42. — Allg. Ztg., 324 ff. — Kunst-Chronik, XXII, 2.)

Alisal, Cas., Historienmaler in Madrid. (Kunst-Chronik, XXII, 3.)

Baum, Philipp, Architekt. (Kunstchron., XXII, 6.

Bourgeois, Charles-Arthur, Bildhauer in Paris. (Chronique des Arts, 38. — Courrier de l'Art. VI, 48.)

Brasseur, Ant., französischer Maler. (Chron. des Arts, 39.)

Casado, Historienmaler in Madrid. (Allg. Kunst-Chronik, X, 43.)

Deroche, Victor, franz. Landschaftsmaler (Chron. des Arts, 38.)

Deroy, Laurent, Lithograph in Paris. (Courrier de l'Art, VI, 49. — Chron. des Arts, 38.)

Dielmann, Johannes, Bildhauer in Frankfurt a. M. (Kunst-Chronik, XXII, 4.)

Ermisch, Konr., Genremaler in Dresden. (Kunst-Chronik, XX, 5.)

Fabrich, M., Bildhauer in Lyon. (Chronique des Arts, 31. — Courrier de l'Art, 40.)

Helbig, Friedrich, Bildhauer in Dresden. (Kunst-Chronik, XXII, 7.)

Hiolle, Ernst Eugène, Bildhauer in Bois-le-Roi bei Paris. (Kunst-Chronik, XXII, 3. — Courr. de l'Art, VI, 42.)

— Louis Aug., Bildhauer. (Chron. des Arts, 32.)

Jahn, Albert, Architekt in Bern. (Deutsche Bau-Ztg., 68.)

Lièvre, Édouard, französischer Maler. (Chron. des Arts, 38.)

Melin, Joseph, Thiermaler in Paris. (Chronique des Arts, 38.)

Michaud, Hyppolyte, Maler in Beaune. (Allg. Kunst-Chronik, X, 43.)

Mouly, François, franz. Bildhauer. (Chronique des Arts, 35.)

Perkins, Charles C. (Academy, 750. — Molinier, Chron. des Arts, 31.)

Petit, Eugène, franz. Blumenmaler. (Chronique des Arts, 37.)

Reitsamer, Peter, Goldarbeiter in Salzburg. (Kunst-Chronik, XXII, 9.)

Rouvier, P. F. Portalis. 8⁰, 15 p. Draguignan, imp. Olivier et Rouvier.

Sachy, Alexandre, franz. Bildhauer. (Chronique des Arts, 37.)

Schiff, Matthias, französ. Bildhauer. (Chron. des Arts, 37. — Courrier de l'Art, VI, 48.)

Schmidt, A. Lorenz Hutschenreuther, gestorb. 8. October 1886. (Sprech-Saal, 43.)

Steinle, Eduard v. †, von R. (Deutsche Bau-Ztg., 78. — Chron. des Arts, 32. — Courrier de l'Art, 40. — Journal des B.-Arts, 19. — Kunst-Chronik, XXII, 9. — Baumgartner: Stimmen aus Maria-Laach, XXXI, 10.)

Thomsen, Aug. W., Dänischer Historienmaler. (Kunst-Chronik, XXI, 45. — Chron. des Arts, 31.)

III. Architektur.

Album, Augsburger. Eine Sammlung architektonischer Skizzen, hrsg. vom akadem. Architektenverein München. f⁰, 27 autogr. Taf. mit 1 Bl. Text. München, Votsch. M. 18. —.

Architettura, del legno: istruzioni teorico-pratiche e raccolta di motivi per costruzioni civili, stradali, architettoniche ed artistiche, compilata col concorso dei migliori ingegneri, costruttori, architetti, artisti e disegnatori italiani. f⁰, 3, 164 p., 114 tavole. Milano, tip. degli Ingegneri.

Architectural. History of Cambridge. (Edinburgh Review, October.)

Bouchot, H. Notice sur la vie et les travaux d'Etienne Martellange, architecte des jésuites (1569–1641). 8⁰, 54 p. Nogént-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extrait de la Bibl. de l'École des chartes, t. 47.)

Cuno, H. Zur Baugeschichte der Stadt Hildesheim. (Correspondenzbl. d. Gesammtver. d. deut. Gesch.- u. Alterthumsvereine, 9. 10.)

— Mittelalterliche Klosteranlagen unter Bezugnahme auf d. Hildesheimer Beispiele. 8⁰, 16 S. mit Fig. Hildesheim, Lax. M. 1. —.

Curzon, H. L'église de Nogent-les-Vierges (Oise). (Gaz. archéol., XII, 9—10.)

Découverte des dessins originaux d'Androuet du Cerceau. (La Chron. des arts et de la curiosité, 33.)

Dehio, G. Romanische Renaissance. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml., VII, 3. 4.)

Documenti per la storia dell' augusta ducale basilica di San Marco in Venezia dal IX secolo alla fine del XVIII. [Parte I e II con prefazione di B. Cecchetti.] Edit. 1886. f⁰, XXX, 300 p. con tavola. Venezia, Ferd. Ongania.

Dom in Merseburg. (Centralbl. für Bauverwaltung, 46.)

Van Drival, E. Histoire de Notre-Dame Panelière, diocèse d'Arras. 16⁰, 39 p. Aire, Guillemin.

Durm, J. Zur Bautechnik der Hellenen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XXII, 3.)

Entwürfe und Aufnahmen, hersg. vom akadem. Architektenverein d. techn. Hochschule zu München. Jahrg. 1886. gr. f⁰. (1. Heft 11 autogr. Taf.) München, Buchholz & Werner. M. 15. —.

Entwürfe, die, zur Errichtung eines Atriums an der Westseite des Münsters zu Aachen. (Deut. Bau-Ztg., 59.)

Ewerbeck, Fr. Prof. Ein Ausflug an die Ufer der Loire. (Deut. Bau-Ztg., 77 ff.)

Façade des Schlosses von Chantilly. (Encyclop. d'Archit., 12.)

Façade des „Hôtel de Bourgtheroulde" in Rouen (XVI. Jahrhr.) (Encyclop. d'Archit., V, 1.)

Fehr. Zur Restauration des Domes zu Worms. gr. 8⁰, 57 S. Worms, Kräuter. M. 1. —.

Fenger, L. Dorische Polychromie. Untersuch. über d. Anwendung der Farbe auf d. dorischen Tempel. Mit ein. Atlas v. 8 Taf. in Farbendr. (Imp.-Fol. in Mappe.) f⁰, 46 S. Berlin. Asher & Co. M. 64. —.

Freschfield, E. The Palace of the Greek Emperors of Nicaea at Nymphio. (Archaeologia, XLIX, 2.)

Gressent. Parcs et jardins: traité complet de la création des parcs et des jardins. 3e éd. 18⁰, 1026 p. avec 305 fig. Paris, Goin. fr. 7. —.

Gropius, C. Ornamente in verschiedenen Baustilen nach Modellen, welche in d. Fabrik aller Arten Verzierungen in Steinpappe v. Carl Gropius in Berlin ausgeführt sind. Zur Benutzung für Architekten etc. 90 lith. Bl. 4. Aufl. gr. 4⁰. Berlin, Ernst & Korn. M. 16. —.

Gropius & Schmieden. Das neue Concerthaus in Leipzig. 12 Lichtdr.-Taf. Ausg. in Mattdruck f. Architekten. f⁰. Leipzig, Dorn & Merfeld. M. 12. —.

Heigel, K. Th. Gedanken Friedrich Wilhelms IV. über einen neuen Baustil. (Kunst-Chronik, XXII, 3.)

Heusden, L. van. Handleiding tot de burgerlijke bouwkunde herzien door P. G. Lancel. Zevinde, veel vermeerderde druk. 1e stuk. Roy 8⁰ (bl. 1—96 m. fig. tusschen den tekst). Leiden, A. W. Sijthoff. fl. —. 60. Compl. in 3 afleveringen.

Hill, A. G. The Ecclesiology and Architecture of some towns in Mecklenburg and Pomerania. (Archaeologia, XLIX, 2.)

Hope, J. Gundulf's Tower at Rochester, and the first Norman Cathedral Church there. (Archaeologia, XLIX, 2.)

(**Ilg.**) Die Neustädter Thurmbaufrage. (Die Presse, 283.)

Kipling, J. L. Indian architecture of to-day. (Journ. of Ind. Art, 3.)

Kisa, A. Der moderne Baustil. (Allg. Kunst-Chronik, X, 46.)

Köln. Die Freilegung des Domes zu Köln (mit Abbild.) von J. Stübben. (Deut. Bau-Ztg., 94.)

Lee, L. Penshurst Place. (Portfolio, Dec.)

Lefèvre-Pontalis, E. Etude historique et archéologique sur l'église de Paray-le-Monial. 8⁰, 31 p. Autun, imp. Dejussieu père et fils. (Extr. des Mém. de la Soc. éduenne, t. 14.)

— Étude sur le choeur de l'église de Saint-Martin-des-Champs à Paris. 8⁰, 14 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. de la Bibl. de l'École des chartes, t. 47.)

— Sur le choeur de l'église de Saint-Martin-des-Champs à Paris. (Bibl. de l'École des chartes, XLVII, 4.)

Lehfeldt, P. Schloss Elta. (Deut. Bau-Ztg., 53.)

Melani, A. Architettura italiana. P. II. 2. ediz. totalmente rifusa. 16⁰, fig. XIj, 266 p. con 35 tav. Milano, U. Hoepli.

Möllinger, C. Die deutsch-romanische Architektur in ihrer organischen Entwicklung. Mit Illustr. u. 52 lith. Taf. (In ca. 10 Lfgn.) 1. Bd. 1. Lfg. Lex.-8⁰, 64 S. Leipzig, Seemann. M. 2. —.

Mongeri, G. Gli stili architettonici dimostrati in ordine storico da i più remoti tempi all' età presente, con testo esplicativo. Quaranta tavole con trecentoquindici disegni. 4⁰, 12 p. Milano, Ulrico Hoepli.

Negrin, A. C. Sul programma del concorso artistico nazionale per il compimento della facciata di S. Petronio in Bologna; osservazioni. 8⁰, 21 p. Vicenza, Paroni.

Oberburg in Unter-Steiermark. (Der Kirchenschmuck, XVII, 10.)

Oehmichen, G. Griechischer Theaterbau. Nach Vitruv u. den Ueberresten. Mit 5 Fig. gr. 8⁰, VIII, 220 S. Berlin, Weidmann. M. 4. —.

Pecht, F. Der Neubau der Bayerischen Vereinsbank. (Allg. Ztg., 2. Beil., 292.)

Querian, L. Prof. Porta della chiesa di Basicò in Messina: dissertazione e critica. 8⁰, 11 p. Messina, Ribera.

Reimers, J. Scema novum. Studien zur Baugeschichte des Mittelalters. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 1 ff.)

Saccardo, P. Relazione intorno di principali lavori che furono eseguiti nella basilica di S. Marco in Venezia durante l'anno 1885, e proposto per quelli da farsi nell' anno 1886. 16⁰, 30 p. Venezia, Emiliano.

Schloss Herrenchiemsee. (Baugewerks-Ztg., 77.)

Schloss Versailles im Gegensatze zu Herrenchiemsee. (Mittheil. des Mährischen Gewerbe-Museums, 11.)

Schneider, Fr. Der Dom zu Mainz. Geschichte u. Beschreibung des Baues u. seiner Wiederherstellung. Mit zahlr. Holzschn. gr. 8⁰, X, 180 u. Anh. 104 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 6. —.

Sédille, P. Lettres sur l'Amérique. — The american architect: L'architecture américaine jugée par un critique français. (Encyclop. d'Archit., 3e sér., V, 2.)

Sommer, O. Gottfried Semper. Vortrag, geh. in d. Versammlung des Architekten- u. Ingen.-Vereins in Frankfurt a. M. am 23. Nov. u. 24. Dec. 1885. [Aus „Zeitschr. f. Bauwesen".] Lex.-8⁰, 45 S. mit Fig. Berlin, E. Korn. M. 4. —.

Temple, R. C. A Study of modern indian architecture. (Journ. of Ind. Art, 8.)

Villa, die römische, auf der Insel Wight. (Deut. Bau-Ztg., 65 ff.)

Wardle, G. Y. The gate-house chapel, Croxden Abbey, Staffordshire. (Archaeologia, XLIX, 2.)

Williams. Architectural Notes upon Usk Church, Monmouthshire. (Arch. Cambrensis, April.)

Wolfsgruber, C. Geschichte der Loretocapelle bei St. Augustin in Wien. Mit 4 Abbild. gr. 8⁰, VI, 122 S. Wien, Hölder. M. 2. 80.

Zach, J. u. J. **Braniš**. Die Kirche der hl. Barbara zu Kuttenberg. (Fortsetz.) Zweite Bauperiode. (In böhm. Sprache.) (Progr. der Realschule u. d. Gymnasiums zu Kuttenberg, 1886.)

Zenuti, E. La facciata di Santa Maria del Fiore, con prefazione del comm. Ernesto Rossi. 8⁰, 58 p. Firenze, Fieramosca.

IV. Sculptur.

Allgeyer, J. Hildebrandt's Marmorbüste von Clara Schumann. (Beil. z. Allg. Ztg., 278.)

Altar der Schlosscapelle zu Augustusburg in Sachsen. (Deutsche Bau-Ztg, 95.)

Benoit, A. La pierre tombal d'Anna, baronne de Créhange, à Hombourg sur la Laner 1577. (Rev. nouv. d'Alsace-Lorraine, VI, 5.)

— Dernier mot à un iconographe poitvoin à propos de son article sur un buste alsacien. (Rev. nouv. d'Alsace-Lorraine, VI, 6.)

Bergau, R. Bronzewerke aus der Peter Vischerschen Giesshütte zu Nürnberg in Posen und Gnesen. (Zeitschr. d. histor.-Gesellsch. d. Prov. Posen, II, 2.)

Boito. Il monumento a Vittorio Emanuele in Campidoglio. (Nuova Antologia, XVIII.)

Canova, A. Cinque lettere inedite. 8⁰, p. 30. Venezia, Visentini.

Collignon, M. Torses archaïques en marbre provenant d'Actium (Musée du Louvre.) (Gaz. Archéol., XII, 9—10.)

Courajod, L. La Statue de Philippe de Morvillier au Musée du Louvre. (Gaz. Archéol., XII, 7—8.)

Duhn, F. Due bassirilievi del palazzo Rondanini. (Mitth. d. Kais. deut. arch. Inst., röm. Abth., I, 3.)

Eggers, Fr. u. K. Christian Daniel Rauch. 4 Bd., 1. Hälfte. gr. 8⁰, IV, 168 S. m. 1 Briefform. Berlin, Duncker. M. 3. —.

Enthüllung des Denkmals für König Friedrich Wilhelm IV. in Berlin. (Deut. Bau-Ztg., 49.)

Evans, A. J. Recent discoveries of Tarentine, terra-cottas. (Journal of Hellenic Studies, VII. 1.)

Fabricius, E. Das platäische Weihgeschenk in Delphi. (Jahrb. d. Kais. deut. arch. Inst., I, 3.)

Farnell, L. R. On Some Works of the School of Scopas. (Journal of Hellenic Studies, VIII, 1.)

Fioresi, A. Angelo Marucelli, detto lampino, novello Desiderio da Settignano. 16⁰, 96 p. Firenze, Ciardi. L. 1. —.

Fortnum, D. C. On a Terra Cotta Head of Greek workmanship, found in the Esquiline at Rome. (Archaeologia, XLIX, 2.)

Frimmel, Th. Die Bellerophongruppe des Bertoldo. (Jahrb. der kunsthistor. Sammlung des Allerh. Kaiserhauses, V.)

Furtwängler, A. Zum betenden Knaben. (Jahrb. d. Kais. deut. arch. Inst., I, 3.)

Gamurrini, G. F. Combattimento delle Lemnie in una stela bolognese. (Mitth. d. Kais. deut. arch. Inst., röm. Abth., I, 3.)

Germain, L. Monuments funéraires de l'église Saint-Michel à Saint-Mihiel (Meuse). 8⁰, 128 p. Bar-le-Duc, imp. Schorderet et Cie. (Extr. des Mém. de la Soc. des lettres et arts de Bar-le-Duc, t. 5, 2e série.)

Graef, B. Peleus und Thetis. (Jahrb. d. Kais. deut. arch. Inst., I, 3.)

Gusbeth, Chr. Die Grabdenksteine in der Westhalle der evangelischen Stadtpfarrkirche in Kronstadt. Mit Abbild. (Programm des evang. Gymnasiums zu Kronstadt in Siebenbürgen, 1886.) 4⁰.

Helbig, W. Ueber die Bildnisse des Platon. (Jahrb. d. Kais. deut. archäol. Inst., I, 2.)

Heydemann, H. Zu Carsten's plastische Parze. (Kunst-Chronik, XXII, 9.)

Ilg, A. Die Werke Leone Leoni's in den kaiserlichen Kunstsammlungen. (Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, V.)

— Eine Büste des Girolamo Fracartoso. (Jahrb. der kunsthist. Sammlung des Allerh. Kaiserhauses, V.)

Kisa, A. Das Eitelberger Denkmal von Klotz. (Allg. Kunst-Chronik, X, 45.)

Lang, L. The Sculpture of the Year. Art Journal, November.)

Linsenbarth, G. Eine Auswahl Wandbegräbnisse. 44 lith. Taf.: 36 Taf. Totalansichten u. 8 Taf. Details. Für Bildhauer, Architekten u. Steinmetzen gesammelt und gezeichnet. qu. 4⁰. (1 Bl. Text.) M. 6. —.

Loewy, E. Grabrelief aus Korinth. (Mitth. d. Kais. deut. arch. Inst. zu Athen, XI, 2.)

Marbles, ancient in Great Britain. (Edinburgh Review, October.)

Milchhöfer, A. Die mittlern Südmetopen des Parthenon, (Jahrb. d. K. deut. arch. Inst., I, 3.)

Mollasson, J. Nos vieux monuments, notes historiques sur la fontaine des Jacobins. 8⁰, II, 44 p. et pl. Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Murray, A. S. Festa di Giornone di Girgenti. (Mitth. d. Kais. deut. arch. Inst., röm. Abth., I, 2.)

Nicaise, A. Sur un buste antique en marbre trouvé au Châtelet (Haute-Marne.) (Gaz. archl., XII, 9—10.)

— Étude sur un buste antique en marbre: Jupiter-Sérapis, buste en bronze decouvert à Cernay-lès-Reims (Marne.) 8⁰, 11 p, Paris, imp. nat. (Extr. des Comptes rendus des séances de l'Acad. des inscript. et belles-lettres.)

Overbeck. Ueber einige Apollonstatuen berühmter griechischer Künstler. (Berichte über die Verhandl. der kgl. sächs. Gesellschaft der Wissensch. zu Leipzig, philosoph.-histor. Kl., I.)

Palustre, L. Les Sculptures de Solesmes. 8⁰, 16 p. Paris, Lutier. (Extr. du Forum artist.)

Plon, E. Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II. 4⁰, IV, 444 p., avec 7 eaux-fortes et 15 dessins de Paul Le Rat, 18 héliogr.

de Dujardin, 16 héliotyp. d'A. Quinsac et 3 facsim. d'autogr. Paris, Plon, Nourrit.

Portig, G. Laokoon und Niobe. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg.)

Puchstein, O. Zum betenden Knaben. (Jahrb. d. Kais. deut. arch. Inst., I, 3.)

Reinach, S. Le Prétendu „Inopos", marbre grec au Musée du Louvre. (Gaz. archéol., XII, 7—8.)

— Two marble heads in the Museum at Constantinople. (American. Journ. of Archaeol., II, 3.)

Rieger, P. Das Tegetthof-Denkmal in Wien. (Allg. Kunst-Chronik, X., 38 ff.)

Ritter, L. Une statuette en bronze florentin, au XVI[e] siècle. (L'Art, 536.)

Rohden, H. Terrecotte di Nemi. (Mitth. des Kais. deut. arch. Inst., röm. Abth., I, 3.)

Salinas, A. Di una scultura di Bonaiuto Pisano nel prospetto del Palazzo Sclafani a Palermo. (Arch. stor. Siciliano, N. S., an IX fasc. III e IV.)

Schwabe, L. Wagenlenker, Bronze in Tübingen. (Jahrb. d. Kais. deut. arch. Inst., I, 3.)

Six. Eine Gruppe des Myron? (Ztschr. f. Numismatik, XIV, 2.)

Spratt, T. A. B. Remarks on a new Torso of a Youthful Dionysos. (Archaeologia, XLIX, 2.)

Standbild des Baumeisters G. W. von Knabelsdorff in der Vorhalle des Museums in Berlin. (Wochenbl. f. Baukunde, 90. 91.)

Studniczka, F. Zum Hydragiebel. (Jahrb. des Kais. deut. archäol. Inst., I, 2.)

Svoronos, J. Scenen aus der Ilias auf einem etruskischen Sarkophage. (Jahrb. d. Kais. deut. arch. Inst., I, 3.)

Tegetthoff-Denkmal in Wien. (Kunst-Chronik. XXII, 4.)

Udney, Germain Pilon. (Portfolio, October ff.)

Vergessener, ein, aus Nürnbergs Vorzeit. (St. Bartholomäus, Silberstatuette zu Wöhrd). Kunst-Chronik, XXII, 2.)

Viardot, L. Les Merveilles de la sculpture. 4[e] éd. 18⁰, 307 p. avec 62 grav. Paris, Hachette et Cie. fr. 2. 25.

Wagner, H. Die Kreuzigungsgruppen am Dom zu Frankfurt am Main, an der Pfarrkirche zu Wimpfen am Berg und an der St. Ignazkirche zu Mainz. [Aus: „Festschrift zur Jubelfeier d. 50jähr. Bestehens d. grossh. techn. Hochschule zu Darmstadt."] Mit 3 Lichtdr. Taf. gr. 4⁰, 26 S. Darmstadt, Bergsträsser in Comm. M. 2.—.

Walcher, K. Die Sculpturen des Stuttgarter Lusthauses auf dem Schloss Liechtenstein. (Württ. Vierteljahrsch. f. Landesgesch., IX, 3.)

Wissowa, G, Silvano e compagni. Rilievo in Firenze. (Mitth. d. Kais. deut. archäol. Inst., röm. Abth., I, 3.

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Arundel society. 2[nd] Publ. 1886. The Madonna and child with attendant Saints. From the Altarpiece by Niccolo da Foligno. Chromolith. by Frick, Berlin.

Bacon, H. Edouard Frère. (Art Journ., Nov.)

Baer. La famille du peintre Floris. (Revue générale, Sept.)

— Les successeurs immédiates de Van Eyk. Observations sur quelques tableaux du XV[e] siècle. (Bullet. des commiss. royal. d'art et d'archéol., XXV, 1. 2.)

Barrington-Nash. Some Portraits of Sarah Liddon. (Magaz. of Art, Dec.)

Baudry, P. Letters de Paul Baudry, publiées par Emile Grimaud. 8⁰, 55 p. Nantes, imp. Forest et Grimaud.

Le Blant. Sur une mosaïque découverte au palais Farnèse. (Mél. d'archéol. et d'hist., VI, 3. 4.)

Bracquemont, L. de. Lettres sur l'art de la peinture et les principaux peintres des diverses écoles (du XIV[e] au XIX[e] siècle). 18⁰, 138 p. Montdidier, imp. Radenez.

Brambilla, C. Pavimento a mosaico scoperto nella basilica di S. Pietro in Ciel d'Oro di Pavia. (Istituto Lomb. di scienze e lettere, Ser. II., XIX, 15—16.)

Bruschi, D. Pensieri sull' arte della pittura nel rinascimento: discorso letto nella solenne distribuzione dei premi dell accademia reale d'arti di Perugia. 8⁰, 22 p. Perugia, Santucci.

Butler. Holbein's „Dance". (Academy, 755.)

Caron. Les mosaïques et les peintures de la mosquée de Kahrié-Djami, à Constantinople. (Bull. monum., 7—8.)

Du Cerceau, A. Découverte des dessins originaux. (Chron. des Arts, 33.)

Champfleury. La Tour. 4⁰, 102 p. avec grav. Paris, Rouam. (Les Artistes célèbres.)

Chapelle, de la, G. Peintre en titre de la ville de Caen; son séjour et ses travaux à Toulon 1538. (Rev. de l'Art Français, Sept.)

Conway. Raphael and the Siena Frescoes. (Academy, 759.)

Craford, Gord. A. Ruskin's Notes on Bewick's „Binds". (Art Journal, Oct.)

Crowninshield, F. Mural painting. With numerous diagramms and full-page illustrations. qu. 8⁰. Boston.

Dognée, Eug. La danse macabre. Journal des B.-Arts, 19.)

Durrieu, P. Un portrait de Charles I. D'Anjou. Roi de Sicile, par Jean, Moine du Mont-Cassin (Gaz. Archéol., XII, 7. 8.)

Engerth, Ed. v. „Erzengel Michael" und „der Engelsturz". (Wiener Ztg., 288.)

Fornoni, E. Notizie biografiche di Palma Vecchio. 8⁰, 40 p. Bergamo, Fratelli Cattaneo, succ. Gaffuri e Gatti.

Foster. On some Miniature Painters and Enamellists who have flourished in England. II. (Antiquary, Nov.)

Die einstigen Malereien in der Augustusburg. (Neues Archiv f. sächs. Gesch., VII, 3. 4.)

Frimmel, Th. u. J. **Klemme.** Ein Statutenbuch des Ordens vom goldenen Vliesse. (Jahrb. der kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, V.)

Frimmel, Th. A propos des Triomphes de Pétrarque peints par Bonifazio. (Chronique des Arts, 35.)

Gielen, Jos. Découverte de deux tableaux du XVI[e] siècle de Lambert Lombard. (Bullet. des commiss. royales d'art et archéol., XXV, 1. 2.)

Glücksmann, H. Michael Munkacsy. (Allgem. Kunst-Chronik, X, 40 ff.)

Granberg, O. Ambrosius Bosschaert, le monogrammiste A B peintre de nature morte hollandais. (Oud Holland, IV, 4.)

Graul, R. Paul Baudry. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 1.)

His, M. Ed. Dessins d'ornements de Hans Holbein. Fac-similé en photogravure des dessins originaux appartenant au Musée de Bâle, et au British Museum, aux Musée du Louvre et de Berlin et à diverses Collections privées

Avec des notes explicatives et une introduction générale. gr. f⁰. Paris, Boussod, Valadon et Cie. fr. 200. —.

Jeannez, E. Le Retable de la Passion, de l'église d'Ambierle en Roannais. (Gaz. Archéol., XII, 9—10.)

Jouin, H. Henri Regnault. (Jorn. des B.-Arts, 19.)

Isella, P. Decorative Malerei. 15 Lunetten in den Sälen des 1. Stocks des k. k. naturhistor. Hofmuseums in Wien u. 10 diverse andere Motive. 5 Hefte. gr. f⁰. (à 5 Lichtdr.-Taf.) Wien, Hölder. à M. 7. —.

Lafenestre, G. La Vie et l'oeuvre de Titien. f⁰, IV, 331 p. avec 52 pl. hors texte, et 77 grav. Paris, Quantin. fr. 100. —.

Lalaing, E. de. Rubens et Van-Dyck, histoire de ces deux peintres célèbres. 8⁰, 163 p. et deux portraits. Lille et Paris, Lefort.

Lalanne, L. Deux portraits par Holbein à retrouver. (L'Art, 538.)

Letherbrow, T. Warwick Brookes. (Portfolio, Nov. ff.)

Mague, L. Le Musée du Vitrail. (Gaz. des B.-Arts, Oct.)

Malereien, die, des Kreuzganges zu Brixen. (Kirchenschmuck (Regensburg), III, 6.)

Mantz, P. Une tournée en Auvergne: Andrea Mantegna et Benedetto Ghirlandajo à Aigneperse. (Gaz. d. B.-Arts, Nov. ff)

Martin. C. T. „The Lancret of the Lagoons", Pietro Longhi. (Art Journal, Oct.)

Matriomonio, il primo del pittore Giovanni Antonio detto il Pordenone: documento illustrato da Vicenzo Joppi. 8⁰, 15 p. Udine, Seitz.

Michel, Émile. Gérard Ter Borch et sa famille. (Gaz. des B.-Arts, Nov. ff.)

Mongeri, G. L'arte del Minio nel Ducato di Milano dal sec. XIII al XVI. (Arch. stor. Lombardo, XII, fasc. 4.)

Montault, B. La grande pancarte de la basilique de Latran. (Revue de l'art chrét., XXIX, 4 ff.)

Müller, Max. Andrea del Sarto's Carità. (Contemporary Rev., Nov.)

Münchener Glasmalerei-Arbeiten. (Allg. Kunst-Chronik, 38.)

Müntz, E. The lost mosaics of Rome, IV to IX cent. (American Journ. of archaeol., II, 3.)

— De l'ornementation dans les mosaïques de l'antiquité et du moyen-âge. (Revue des arts décor., VII, 3.)

Pératé, A. L'Exultet de Bari. (Gaz. des B.-Arts, October.)

— Les Fresques d'Assise et de Montefalco. (Gaz. des B.-Arts, Oct.)

Regnet, C. A. Die Münchener Malerei von der ältesten Zeit bis Cornelius. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Vereins in München, 9. 10.)

Rivoli, Duc de. Les Triomphes de Pétrarque peint par Bonifazio. (Chron. des Arts, 31.)

Robinson, M. The romance of Ant. Van Dyck of the covert of Charles I. (Magazin of Art, December.)

Rosenberg, A. Gottfried Schadow's Handzeichnungen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 1.)

Roullet, G. Un artiste au Tonkin et en Annam. (Avec le catalogue de ses tableaux, aquarelles et dessins). 8⁰, 91 p. avec grav. Paris, Ve Renou et Maulde.

Schäffer, H. Courte notice de la galerie de tableaux, appartenant au marquis Joseph Garbarino à San Remo. Traduite de l'italien. 8⁰, 6 p. San Remo, Arbusso e Vachieri.

Scharf, G. On a Votive Painting of St. George and the Dragon, with kneeling figures of Henry VII., his Queen and Children, formenly at Strawberry Hill, and now in the possession of Her Majesty, the Queen. (Archaeol., XLIX, 1.)

Springer, J. Neue Nachrichten über Jehan Perréal. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXI, 12.)

Tribolati, Fel. Sul quadro del prof. Annibale Gatti, rappresentante S. Francesco Saverio: lettera. 8⁰, 15 p. Pisa, Nistri e Co.

Vergine, la col bambino in grembo, di Timoteo Viti, pittore del seccolo XV. Con traduzione in francese. 8⁰, 7 p. con tav. Bologna, Mareggiani.

Veth, G. H. Dirk van Hoopstraaten. (Oud Holland, IV, 4.)

Vischer-Merian, K. Die Glasgemälde in Mettingen u. ihr Stifter H. Imer von Gilgenberg. (Beitr. z. vaterl. Gesch. Basel, II, 3.)

Waller, J. G. On the Series of Wall Paintings in the Church of St. Mary, Guildford. (Archaeologia, XLIX, 1.)

Winterberg, C. Lionardo da Vinci's Malerbuch und seine wissenschaftliche u. praktische Bedeutung. (Jahr. d. kgl. preuss. Kunstsamml., VII, 3. 4.)

Zucker, M. Zur Dürerforschung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 1.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Amberg, J. Der Medailleur Johann Karl Hedlinger. (Der Geschichtsfreund, 41.)

Angelucci, A. Le armi del cav. Raul Richards alla mostra dei metalli artistici in Roma nel 1886, con appendice. 8⁰, 164 p. Roma, G. Civelli.

Babelon, E. Intailles antiques de la collection de Luynes. (Americ. Journ. of archaeol., III, 3.)

Baguall-Oakeley. Roman coins found in Monmouthshire. (Archaeol. Cambrensis, Juli ff.)

Bahrfeldt, E. Ein verkannter schlesischer Brakteat. (Zeitschr. f. Numismatik, XIV, 2.)

Bazzi, G. e **Santoni**, M. Vade-mecum del raccoglitore di monete italiane, ossio repertorio numismatico che ne contiene i moti e gli emblemi, i signori, i fondatari e loro zecche la bibliografia ed altre molte indicazioni. 8⁰, 215 p. Camerino, Mercuri. L. 4. —.

Carré de Bousserolle, J. X. Armorial des anciennes familles de la ville et de la sénéchaussée de Châtellerault. 8⁰, 103 p. Tours, Suppligeon.

Catalogue d'une collection de médailles grecques, romaines, du moyen-âge et modernes, en vente à l'amiable avec les prix fixés à chaque numéro. 8⁰, 136 p. Rome, impr. de l'acad. royale des Lincei.

Cerexhe, M. Les monnaies de Charlemagne. I. 8⁰, 132 S. Gand, S. Leliaert, A. Siffer & Cie.

Chardin. Recueil de peintures et sculptures héraldiques. (Cathédrale de Tregnier.) (Bull. monum., 7. 8.)

Cohen, H. Description historique des monnaies frappées sous l'empire romain, communément appelées médailles impériales. 2e édit. 5 vol. 8⁰, t. I. XXVIII, 544 p. avec fig., t. II. XVI, 446 p. avec fig., t. III. 426 p. avec fig.

La collection Van der Straelen-Moons à Anvers 1750—1886. (Bullet. mensuel de numismat. et d'archéol., 11. 12.)

Cumont. Projet de médaille pour récompenser de leurs services les représentants de Malines

pendant l'occupation française de 1792—1793. (Revue belge de numismat., 4.)

Demay, G. Inventaire des sceaux de la collection Clairambault à la Bibliothèque nationale. T. 2. 4⁰, 671 p. Paris, Hachette & Cie.

Demole, E. Les maîtres, les graveurs et les essayeurs de la monnaie de Genève 1535—1792. Genf.

— Genève et les projets monétaires du gouvernement de Neufchâtel en 1722. Genf.

Desimoni, C. Descrizione di un aquilino d'argento e cenni di altre monete genovesi. 8⁰, 16 p. Genova, tip. del istituto Sordomuti.)

Dion, A. de. Description des monnaies trouvées à Montfort-l'Amaury en 1884. 8⁰, 16 p. avec fig. Versailles, imp. Cerf et fils. (Extr. du 6e vol. des comptes rendus.)

Dressel. Zu Garrucci's „Monete dell' Italia antica". (Zeitschr. f. Numism., XIV, 2.)

Drexler. Zu einigen von Fox, Engravings of unpublished or rare greek Coins, mitgetheilten Münzen. (Zeitschr. f. Numismat, XIV, 2.)

Ehrengeschenke, die, Seiner Königl. Hoheit des Grossherzogs an die Universität Heidelberg. (Jubiläumsmedaille, Universitätssiegel.) (Bad. Gewerbeztg., 47.)

Engel. Imitations monétaires de Château-Renault, II. (Revue numismat., IIIe sér., IV, 3.)

Evans. The Debased Coinage bearing the Name of Henry VIII. (The Numism. Chronicle, II.)

Gauthier, J. Armorial des archevêques de Besançon et de leurs auxiliaires (1180—1886). 8⁰, 19 p. et 2 pl. Besançon, imp. Jacquin.

Grueber. Recent Hoards of coins. (The Numismatic Chronicle, II.)

Heins. La monnaie et le prix des choses à Gand, au temps de Jacques van Artevelde. (Revue belge de numismat., 4.)

Heiss, A. Les Médailleurs de la Renaissance. Venise et les Venétiens du XVe au XVIIe siècle. f⁰, 232 p. avec 17 phototyp. et 450 grav. Paris, Rothschild. fr. 160. —.

Hope, St. John. On the Seal and counterseal of the City of Rochester. (Archaeol., XLIX, 2.)

Ilwof, Fr. Münzenfund bei Deutsch-Landsberg. (Mitth. d. histor. Ver. f. Steiermark, 34.)

Kull. Das Wappen von Neuburg u. die Münzen Otto Heinrichs u. Philipps 1505—(1539)—1559. (Zeitschr. f. Numismatik, XIV, 2.)

Leiningen-Westerburg, K. E. Graf zu. Ein toison d'or-Manuscript zu Cassel. (Der deutsche Herold, 9.)

Löbbecke. Münzfund auf der Insel Chios. (Zeitschrift f. Numismatik, XIV, 2.)

Mathieu. Les deniers en plomb du chapitre de St. Aldegonde. (Revue belge de numismat., 4.)

Mélanges numismatiques. (Bull. mens. de numismat. et d'archéol., 11. 12.)

Mély, F. Le grand camée de Vienne. (Gazette archéol., XII, 9. 10.)

Molinier, E. Les Bronzes de la Renaissance: les Plaquettes. T. 2. 8⁰, 244 p. avec 26 grav. Paris, Rouam.

Palezieux, M. de. Numismatique du Valais de 1457 à 1780. (Bull. suisse de Numism., 3. 5.)

Van Peteghem. Un double denier de Flandre. (Rev. belge de numismat., 4.)

Préau, C. Étude sur la trésorerie en France, à propos d'un jeton de Charles d'Orgemont, trésorier de France en 1465. 8⁰, 15 p. Paris, Blanpain.

Pron. Monnaie de Polémon II, roi du Pont. (Mélanges d'archéol. et d'hist., VI, 3. 4.)

Quelques mots sur une trouvaille faite à Diest vers 1867. (Bull. mens. de numismat. et d'archéologie, 11. 12.)

Reiff. Die alte Münze. (Bull. suisse de Numismatique. 6.)

Reinach. Sur la numismatique des rois de Cappadoce I. (Revue numismat., IIIe sér., IV, 3.)

Saint-Abre, R. de. Documents historiques sur les anciens chevaliers de Broterius que l'on rencontre en Poitou de 1080 à 1361, avec les armoiries qui leur sont attribuées. 8⁰, 7 p. Nantes, imp. Forest et Grimaud. (Extr. de la Revue hist. de l'Ouest.)

Sauzier. Numismatique coloniale. La piastre Decaen. (Revue numismat., IIIe sér., IV, 3.)

Sattler, A. Die Thaler von Schaffhausen. (Bull. de la Soc. suisse de Numism., 3. 5.)

Sceau, le, de Guillaume van Artevelde. (Bull. mens. de numismat. et d'archéol., 11. 12.)

Schlumberger. Sur un sceau de plomb du cabinet des médailles de Munich. (Compt. rend. de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres, Januar—März.)

— Monnaies inédites des Ethiopiens et des Homérites. (Revue numismat., IIIe sér., IV, 3.)

Schratz, W. Regensburger Wappen. (Der deut. Herold, 7. 8.)

Serrure. Sur la numismatique gauloise. (Muséon, V, 5.)

Solis, V. Wappenbüchlein. Nürnberg 1555. (Liebhaber-Bibl. alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction.) 5. Bdchn. gr. 8⁰. 2. Aufl. 50 Bl. München, Hirth. M. 5. —.

Stettiner, P. Nuovi aes grave. (Mittheil. des Kais. deutsch. archäolog. Inst., röm. Abth., I, 3.)

Sworonos. Ueber einige bis jetzt unbestimmte kretische Münzen. (Zeitschrift f. Numismatik, XIV, 2.)

Trachsel, C. F. Origine de l'atelier monétaire de Bellinzone. (Bull. suisse de Numismatique, 3—5.)

Trouvaille monétaire de Longirod. (Bull. suisse de Numism., 3—5.)

Vallier. Les médailles de la réforme religieuse en Suisse. (Revue belge de numismat., 4.)

Wappen, die, der wichtigsten Städte Europas in chromolith. Abbildungen. 4⁰. (12 Taf. mit 7 S. Text.) Leipzig, Ruhl. M. 4. —.

Witte. Trois deniers de Henri le Blondel, comte de Luxembourg. (Rev. belge de numismat., 4.)

Wolsborn, E. Münzfunde aus Ost- und Westpreussen. (Altpreuss. Monatsschr., XXIII, 5. 6.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Altdorfer's, Albrecht, Farbenholzschnitt „Die Madonna von Regensburg". (Jahrb. d. königl. preuss. Kunstsamml., VII, 3. 4.)

Andrieu, J. Histoire de l'imprimerie en Agenais depuis l'origine jusqu'à nos jours. 8⁰, 172 p. Paris, Picard. fr. 5. —.

Band, M. Die deutsche illustrirte Presse. (Oesterreichische Buchhändler-Corr., 49.)

Bari, A. Brevi notizie storiche intorno all' invenzione e progresi della stampa. 8⁰, 51 p. Como, F. Ambrosoli.

Blitzphotographien. (Schweiz. Gew.-Bl., 21.)

Boudet de Paris, M. La Photographie sans appareils, pour la reproduction des dessins, gra-

vures, photograph. et objets plans quelconques. 8⁰, 16 p. et 10 pl. hors texte en héliogravure. Paris, Dorin.

Buchdruck und Buchhandel im Reich der Mitte. (Oesterr. Buchhändler-Corresp., 45.)

Chattack, R. S. Practical notes on Etching. 3 ed. revised. 8⁰, 68 S. London, Low. 10 s. 6 d.

Crawford, A. Gord. Ruskin's notes on Bewik's „Birds". (Art Journ., Oct.)

Christmas Card Sketch Book. 4⁰. London, Marion. 5 s. —.

Darmstädter Exemplar des Breviarium Moguntinum. (Neuer Anz. f. Bibliogr., XXXXVII, 9.)

Delaborde, H. Engraving. Translated by Stevenson. 8⁰, 348 p. London. Cassell. 10 s. 6 d.

Doré, G. Ueber Berge und durch Thäler. Landschaftsbilder. Mit Dichtungen von Paul Heyse, Eman. Geibel, Theodor Storm etc. f⁰, 127 S. Leipzig, Unflad. M. 6. —.

Drucke, Marienthaler, der Bibliotheken zu Darmstadt und Mainz. (Neuer Anz. f. Bibliographie, XLVII, 7.)

Galleria storica di ritratti: raccolta di 300 ritratti dei più celebrati personaggi di tutti i popoli e di tutte le condizioni dal 1300 in poi. 4⁰, 4 p. con quattro tav. Milano, E. Sonzogno.

Gisi, M. Verzeichniss der Incunabeln der Kantonsbibl. Solothurn. I. Hälfte (A—G). Beilage z. Jahresber. der Kantonsschule. 8⁰, VI, 72 S. Solothurn, Jent in Comm. fr. 4. —.

Heinemann, O. v. Die Handschriften der herzogl. Bibliothek z. Wolfenbüttel beschrieben. 1. Abth. Die Helmstedter Handschriften. II. Mit einer Ansicht der alten Bibliothekars-Wohnung [Lessinghaus] in Lichtdr. u. 6 Taf. Schriftproben in farb. Lichtdr. 8⁰, 340 S. Wolfenbüttel, Zwissler. M. 15. —.

Hemmleb, H. Schriften-Vorlagen etc. über 100 verschied. in- u. ausländ. Schriften, für Lithographen, Bildhauer etc. 16⁰, 32 lith. S. Weimar, Hemmleb. M. —. 50.

Hannot. La photographie. Exposé des opérations de cet art et des phénomènes photochimiques qui lui servent de base. Avec fig. intercalées dans le texte. Verviers, E. Gilon. fr. —. 60.

Herausgabe, die, älterer Gebet- und Erbauungsbücher. (Allgem. evang.-luth. Kirchen-Ztg., 44.)

Janmart de Brouillant, L. Histoire de Pierre du Marteau, imprimeur à Cologne. (Le Livre, 10.)

L'Imitation de Jesu-Christ. Traduction nouvelle, avec des réflexions à la fin de chaque chapitre par l'abbé F. de Lamennais. 8⁰, 484 p. avec 5 grav. d'après Hallez et des ornements tirés des miniatures de la fin du XIVe et du commencement du XVe siècle. Tours, Mame et fils.

Kupferstiche nach Werken neuerer Muster in der kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Hrsg. auf Veranlassung des k. sächs. Ministeriums des Innern u. der Generaldirection d. k. Sammlgn. f. Kunst u. Wissenschaft. Biograph. Text von W. Rossmann u. Woldem. v. Seidlitz. 1.—4. Lfg. f⁰, VII, 20, 30, 31 u. 18 S. mit 12 Kupfertafeln. Dresden, Gutbier in Comm. M. 120. —.

Lallement, L. Reproduction par la photogravure du plan de Nancy à vol d'oiseau avec les édifices et les maisons particulières en relief composée par Claude de La Ruelle en 1611. 12⁰, 7 p. Nancy, Wiener.

Laschitzer, S. Die Heiligen aus d. „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft d. Kaisers Maximilians I." (Jahrb. der kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, IV—V.)

Lehrs, M. Die Monogrammisten A G und W H. Nachträge. (Repert. f. Kunstwiss., IX, 4.)

Lehrs, M. Der Meister mit den Bandrollen. Ein Beitrag zur Geschichte des ältesten Kupferstiches in Deutschland. Mit 7 Taf. in Lichtdr. f⁰, 36 S. Dresden, W. Hoffmann. M. 24. —.

Leitner, Q. v. Ueber das Wappen mit den drei Löwenköpfen von Albrecht Dürer. (Jahrb. der kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserh., V.)

Leroi, Paul. La Société Internationale Chalcographique. (Courr. de l'Art, VI, 44.)

Loriquet, C. Robert Nanteuil, sa vie et son œuvre, discours adressé à l'Académie de Reims le 17 juillet 1884. 2e édit., augmentée de documents inédits relatifs à sa succession. 8⁰, 158 p. et portrait. Reims, Michaud.

Lübke, W. J. Burger's Stich nach Guido Reni's „Aurora". (Beil. d. Allg. Ztg., 302.)

Marion's Practical Guide to Photography. New edit., rev. and enlarged. 8⁰, 282 p. London, Marion. 2 s. 6 d.

Mecklenburg. Ueber einige Druckfehler u. Irrthümer in Hain's Repertorium bibliographicum. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, 11.)

Methodik, zur, des Sammelns von Incunabeln. (Oesterr. Buchhändler-Corr., 41.)

Musterbuch für graphische Gewerbe. 1. u. 2. Lfg. f⁰. à 5 Taf. Stuttgart, Engelhorn. M. 1. 75.

Muther, R. Chronologisches Verzeichniss der Werke Hans Burgkmair's des Aelteren. 1473 bis 1531. (Repert. f. Kunstwiss., IX, 4.)

Phantasiearmuth und Illustrationswuth. (Die Grenzboten, 49.)

Portheim, F. Mantegna als Kupferstecher. (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsamml., VII, 3. 4.)

Reiber, E. Un incunable de la réorganisation des industries d'art. (L'art pour tous, 616. 617.)

Ritter, F. Nachträge z. Ikonographie des St. Stephans-Domes u. seiner Kunstdenkmale. (Wiener Dombauvereinsbl., 44.)

Rösling, E. Buchhandel und Druckgewerbe in Ingolstadt in den letzten 100 Jahren. Festschrift zum 100jähr. Jubiläum der Krüll'schen Buchhandlung. gr. 8⁰, 20 S. Ingolstadt, Krüll.

Roux, V. Traité pratique de photographie décorative appliquée aux arts industriels. 18⁰, VII, 48 p. Paris, Gauthier-Villars. fr. 1. 25.

Scherer, R. Die neuesten Illustrationsverfahren. (Gewerbebl. aus Württemberg, 47.)

Seligpreisungen, die acht, der Bergpredigt. Acht Wandsprüche mit Blumen in feinem Farbendruck. f⁰. Frankfurt a. M., Drescher's Verlag. M. 18. —.

Steiff. Zur ältesten Buchdrucker-Geschichte. (Centralbl. f. Bibliothekwesen, 11.)

Thumann, P. Vater Unser in Bildern. Mit einer Dichtung von Martin Luther. gr. 4⁰. 7 Kupfertafeln u. 21 Bl. Text mit eingedr. Holzschnitten. Leipzig, Titze. M. 12. —.

Vogt, H. Etwas über Momentphotographie. (Vom Fels zum Meer, 1886/87, 2.)

Volkmar, O. Neuerungen auf dem Gebiete der Reproductionstechnik. (Allg. Kunst-Chronik, X, 47.)

Wastler, J. Ignaz Flurer und die Kupferstiche zum Deyerlsperg'schen Erbhuldigungswerke. (Mitth. des hist. Ver. f. Steiermark, XXXIV. Hft.)

„Weisskunig", der. Neue Ausgabe, Beilage zu d. Jahrbuch d. kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. V. (des VI. Bandes 1. Hälfte). 1. Thl. f⁰, 264 S. Wien, A. Holzhausen.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Anselmi, A. Maioliche di Giorgio Andreoli di Gubbio in Gualdo Tadino. (Arte e storia, IV, 47.)

Antony, W. Das Polirverfahren. (Corresp.-bl. z. D. Maler-Journ., 46, und Hein's Tech. Mitth. f. Malerei, 27.)

Art Industries of Bengal (Journ. of Ind. Art., 9.)

Art Industries: Jeypore, Bajputana (Journ. of Ind. Art., 12.)

Art Industries of the Punjab. (Journ. of Ind. Art, 10.)

Baden-Bowell, B. H. On some of the difficulties of art manufactures. (Journ. of Ind. Art, 5.)

Balcomb, J. T. An Extinct Sussex Art. Notes and Sketches in Eastern Sussex. (Art Journ., November ff.)

Bapst, G. Le Ciseleur Gouthière, créancier de l'orfèvre Germain. (Courr. de l'Art, VI, 49.)

Barberet, J. Le Travail en France: Monographies professionelles. t. 2 (Bronziers, Céramistes.) 8⁰, 472 p. Paris, Berger-Levrault et Cie. fr. 7. 50 c.

Baye, J. de. Note sur des carreaux émaillés de la Champagne. 8⁰, 19 p. avec fig. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 46.)

Bernhardy, Th. v. Die Waffenfabrik in Toledo (Ausland, 44.)

Berlepsch, H. E. Möbel von Schloss Tratzberg. (Kunstgewerke, 2.)

Birdwoos, G. The decorations of the Tay at Agra. (Journ. of Ind. Art, 8.)

Blondel, S. L'Art intime et le goût en France. 3e mille. 4⁰, 401 p. avec 25 pl. et 200 vign, Paris, Rouveyre et Blond. fr. 25. —.

Blümke, O. Die Handwerkszünfte im mittelalterlichen Stettin. [Aus: „Balt. Studien."] gr. 8⁰, V, 167 S. Stettin, Herrcke & Lebeling. M. 2. —.

Bödiker. Die gesetzliche Regelung des Feingehalts der Gold- und Silberwaaren. (Staats- u. socialwissensch. Forschungen, VI, 3.)

Boeheim, W. Ueber einige Jagdwaffen u. Jagdgeräthe. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, V.)

Bonaffé, E. L'Art du bois. Les écoles françaises au XVIe siècle. (L'Art, 536, ff.)

Branchardière, R, de la. The Irish Lace Instructor. Containing original Designs for Spanish Point Crochet Lace. Tatting, and modern Point Lace. 4⁰, 26 p. London, Simpkin. s. 1. —.

Bucher, B. Der Einfluss des Orients auf die Kunsttöpferei. (Mittheil. des Nordböhm. Gewerbemuseums, IV, 10, nach „Vom Fels zum Meer.")

— Geschichte der technischen Künste. 20. Liefg. Der Bucheinband. Bearb. v. F. Luthmer. gr. 8⁰. Stuttgart, W. Spemann.

— Ein Wort für die Kunstindustrie. (Deutsche Zeitung, 5374.)

Champigneulle, C. Le Vitrail, conférence fait au Palais de l'industurie. 8⁰, 28 p. Evreux, impr. Odieuvre.

Clericus, L. Roccoco. Entwürfe f. die graph. Künste und das Kleingewerbe. 1. Lfg., 15 Taf. Handzeichnungen, davon 4 in Farben nebst erläut. Text. gr. 4⁰, (2 Bl. Text.) Frankfurt a. M., Rommel. M. 8. —.

Corvey, J. Spitzenklöppelei im Erzgebirge. (Fels zum Meer, 2.)

Daichendt, G. Zünftiges aus Siebenbürgen im 17. Jahrhundert nebst einigen Sitten und Gebräuchen d. Kupferschmiede-Zunft. (Programm der Gewerbeschule zu Bistritz in Siebenbürgen, 1886.)

Deloche. Anneaux et cachets de l'époque mérovingienne. (Revue archéol., 7—8.)

Dergny, D. Usages, coutumes et croyances, en Livre des choses curieuses. Costumes locaux de France, illustrés et gravés par E. Winckler. 1e série. 8⁰, 1 u. 32 p. Abbeville, Winckler-Hiver.

Drach, C, A. v. Der im Jahre 1542 zu Wolfenbüttel erbeutete Silberschatz Herzog Heinrichs. (Kunstgw.-Bl., 2.)

Ébéniste, un anglais du XVIIIe siècle: Thom, Chippendale. (Rev. d. arts déc., Octb.)

Einfluss, der, des Wohnhauses auf den Hausrath und auf das Kunstgewerbe. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Mus., 11.)

Einrichtung, über die stylgerechte, von Wohnräumen im Allgemeinen. (Corresp.-Bl. zum D. Maler-Journ., 39, u. d. Wiener Bau-Ind.-Ztg.)

Eisen, das, im orientalischen Alterthum. (Wochenblatt für Baukunde, 76—77.)

Entwicklung, über die historische, der Glasindustrie. (Centralbl. f. Glasindustrie u. Keramik, 27.)

Essenwein, A. Einschneidiger Dolch vom 13. und Messer vom Ende des 15. Jahrhunderts. Mit Abbild. (Anz. des german. Nationalmus., 33—34.)

— Ofenmodell vom 17. Jahrhundert. Mit Abbild. (Anz. des german. Nationalmus., 33—34.)

Fachschule, die, für Bau- und Möbeltischlerei an der k.k. Staatsgewerbeschule in Czernowitz. (Monatsschr. des Gewerbevereins „Eintracht" in Czernowitz, 1.)

Falke, J. v. Die k.k. Wiener Porzellanfabrik. Ihre Geschichte und die Sammlung ihrer Arbeiten im k k. Oesterreichen Museum. gr. 4⁰, 90 S. u. 17 Taf. Wien, C. Gerolds Sohn. fl. 7. 50.

Fisenne, L. de. Notice sur les inventaires de l'ancienne église abbatiale de Susteren et les fragments de reliquaires qui y sont conservés. (Revue de l'art chrétien, IV, 4.)

Fitzgerald, P. Picture Frames. (Art Journ., Nov.)

Focke, J. Faiencefabrication zu Vegesack und Lesum. (Kunstgw.-Bl., 2.)

Fourdinois, H. De l'état actuel de l'industrie du mobilier. 8⁰, 15 p. Paris, Rouveyre. (Extr. de la Revue des arts déc., avril 1885.)

Fournel, V. Le Vieux Paris: Fêtes, Jeux et Spectacles. gr. 8⁰, 527 p. avec grav. Tours, Mame et fils. fr. 15. —.

Fournier, A. La Verrerie de Portieux: origine; histoire. 8⁰, 85 p. et planche. Nancy, Berger-Levrault et Cie.

Friedrich, C. Einiges über die alten Glashütten im Bayerischen Walde. (Kunst und Gew., IX.)

— Krystall- und Glasschneider in Nürnberg. Sprech-Saal, 40.)

Geering, T. Leben und Treiben auf den Baseler Zünften im Mittelalter. Sep. Abdr. aus „Geschichte von Handel und Industrie der Stadt Basel." gr. 8⁰, IV, 94 u. IV. S. Basel, F. Schneider. fr. 1. 25.

Geschichte, zur, des Schreibtisches. (Illustrirte Schreiner-Ztg., IV, 8.)

Gewinnung, die, der Brussaseide. (Schweiz. Gew.-Bl., 22.)

Girancourt, A de. Nouvelle étude sur la verrerie de Rouen et la fabrication du cristal à la façon de Venise aux XVIe et XVIIe siècles. 8⁰, 125 p. Rouen, imp. Cagniard.

Gitternor v. Belvedère in Wien. (Encyclop. d'arch., 12.)

Glanzgold und Polirgold. (Centralbl. für Glas-Ind. u. Keramik, 33.)

Godet, A. Noms et poinçons de quelques Artistes Neuchâtelois qui ce distinguèrent aux XVIIe et XVIIIe siècles comme ciseleurs d'argent et d'or. (Anz. f. Schweiz. Alterthumskunde, XIX, 4.)

— Les poêles à moulures polychromes et monochr. de notre Canton. (Musée neuchâtelois, 7. 9.)

Godwin, E. W. The Home of an English Architect. (Art Journ., Oct.)

Graef sen., A., u. M. **Graef** jun. Die Arbeiten des Schlossers. 2. Folge. Der Kunstschlosser. Vorbilder für Bauschlosserei, Gebrauchsartikel, Hausgeräthe und Beleuchtungsgegenstände, sowie Einzelheiten und Verzierungen, welche der Ornamentik des Schlossers angehören. Unter Mitwirkung von Schlossermeister C. A. Böttger im herrsch. Stil u. gangbarsten Verhältnissen, nach genauem Mass entworfen und gezeichnet. 30 Foliotaf. Mit Text gr. 4⁰, 16 S. Weimar, B. F. Voigt. M. 9. —

Graul, R. Bemerkungen über Möbel des 17. u. 18. Jahrh. (Kunstgew.-Bl., III, 1.)

Gravier, L. Une industrie artistique au XVIIIe siècle: la Tapisserie d'Aubusson. 8⁰, 28 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Guignard, L. Découverte d'un atelier de silex taillés à Chaury (Loir-et-Cher.) 12⁰, 8 p. Chartres, imp. Havard.

Gümbel. Bayerns technisch-gewerbliche Vereine. (Bayer. Indust. u. Gewerbe-Bl., Vierteljahrsschrift, III.)

Gupte, B. A. Thana silks. (Journ. of Ind. Art., 5.)

Hanel, L. Zur Orientirung über hervorragende Objecte der Kunstschlosserei in Nürnberg. (Suppl. zum Centralbl. für das gewerbl. Unterrichtswes. in Oesterreich, IV, 4.)

Hendley, J. H. Enamelling and other industr. arts of Rajputana, Central India. (Journ. of Ind. Art., 2.)

Higgin, L. English decorative needlework. (Magazine of Art, Dec.)

Hope. English Medieval Chalices and Patens. (The Archaeological Journ., 170.)

Horn & Patzelt's. Vorlagen für geschnittene u. gestanzte Lederarbeiten. Mit erklär. Texte. Unter Mitwirkung von O. Horn, Ed. Ludwig, und A. Müller. gr. 4⁰, 15 Chromolith. u. 1 Steintaf. m. 3 S. Text. Gera, Griesbach. M. 4. 50.

Huber, H. K. S. Die schweizerische Industrie u. ihre Beziehung zu Deutschland. 8⁰, 55 S. Stuttgart, Metzler. M. 1. —.

Hug, G. Die Innungen Deutschlands. (Schweiz. Gew.-Bl., 21.)

Japanese and indian lacquer. (Journ. of Ind. Art., 6.)

Ilwolf, F. Steirisches Eisen zu Wehr u. Waffen in den Zeiten Maximilians I. und Ferdinands I. (Mittheil. des hist. Vereines für Steiermark, XXXIV. Heft.)

Index to the arts and industries of India. (Journ. of Ind. Art., 7.)

Industrie und Kunst. (Abschnitt aus: „Japans volkswirthschaftliche Zustände im Jahre 1885." [Bericht des k. u. k. Consuls in Yokohama, Gustav R. v. Kreitner] in der Beilage zu Nr. 44 des „Handels-Museums".)

Kareis. Das elektrische Licht und die Ausstellungen. (Wochenschr. d. Niederösterr. Gew.-Ver., 46.)

Keith, J. B. Indian stone carving. (Journ. of Ind. Art., 14.)

Kellys. Directory of the Cabinet, Furniture, and Upholstery Trades and other Trades Connected therewith throughout England, Scotland, and Wales. 2nd edit. 8⁰. London, Kelly. s. 20.

Kipling, J. L. The brass and copper ware of the Punjab and Cashmere. (Journ. of Ind. Art, 1.)

— Burmese silver work. (Journ. of Ind. Art, 10.)

— Ivory carving. (Journ. of Ind. Art, 7.)

— Moolton Pottery. (Journ. of Ind. Art., 9.)

— Punjab wood carving. (Journ. of Ind. Art, 4.)

— Rustic ornamentation. (Journ. of Ind. Art, 4.)

Kleingewerbe, das, in Preussen und die Hausindustrie. (Wieck's Gew.-Ztg., 39.)

Knebel, C. Handwerksbräuche früherer Jahrhunderte, insbesondere in Freiberg (Mittheil. vom Freiberger Alterthumsverein, 22. Heft.)

Kochbuch, ein, des 16. Jahrh. (Nordwest, 45.)

Kunst, die, des Glasschneidens. Nach Art Journ. (Kunstgew.-Bl., 12.)

Laboratorium, das glastechnische, Schott & Genossen zu Jena. (Sprech-Saal, 38.)

Lamé, E. Le Costume au théatre: la Tragédie depuis 1636 avec un avant-propos par Gustave Larroumet. 8⁰, 32 p. Paris, Dupret. (Extrait de la Revue le Présent du 15 octobre 18·7, et de la Revue de l'art dramatique du 1 oct. 1886.)

Lasiren und Rubiniren des Glases, oder die gelbe und rothe Aetze. (Centr.-Bl. f. Glas-Ind. und Keramik, 29.)

Leland, Ch. G. Home arts VI. Mosaic setting. (Art Journ. Octbr.)

Licht, das, im Dienste der Kunsttechnik. (Oesterr. Buchhändler-Corr., 48.)

Linas, C. de. Le trésor et la bibliothèque de l'église métropolitaine de Rouen, au XIIe siècle. (Revue de l'art chrétien, IV, 4.)

Luthmer, F. Die Preisbewerbung für Arbeiten dekorativer Holzskulptur zu Frankfurt a. M. (Kunstgew.-Bl., 12.)

Marsy, de. Quelques fondeurs de cloches originaires de Lorraine ayant travaillé en Hollande. 8⁰, 7 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. du Journ. de la Soc. d'arch. lorraine, 1886.)

Metall-Industrie. Vorbemerkungen. Verarbeitung des Eisens zu Schwertern, Rüstungen u. Kunstsachen, Tauschirung von Gusseisen. Verwendung des Kupfers. Wichtige Legirungen desselben. Die japanische Bronze. Patina. Verwendung der Bronze im Haushalte und buddhistischen Cultus. Magische Spiegel. Gold u. Silber im japanischen Kunstgewerbe, Bronze-Analysen. (Monatschrift f. d. Orient, 11.)

Miller, J. B. Die Glasätzerei. 2. sehr verm. u. verb. Aufl. Mit 12 Abbild. 8⁰, VI, 122 S. Wien, Hartleben. M. 1. 80.

Morel-Fatio. Les annelets lacustres de bronce ont-ils fonctionné comme monnaie? (Bull. suisse de Numism., 3—5.)

Mukharji, J. N. Bidri ware. (Journ. of Ind. Art, 6.)

Novotny, A. Die Schablonenformerei in Lehm und Sand. Nach neuen Gesichtspunkten und auf Grund mehrjähr. Erfahrungen dargestellt. Herausg. v. technolog. Gewerbe-Museum i. Wien. Mit 46 Abbild. gr. 8, III, 50 S. Wien, 1887, Graeser. M. 2 —.

L'orfèvrerie anglaise: la voisselle de la reine Anne. (Rev. des arts décor., 5.)

Patent- und Musterschutz, über, (Schweiz. Gew.-Bl., 20.)

Perl, H. Der Vergessenheit entrissene Industrien. Venetianisches Eisenfiligran. (Wochenschr. d. Niederösterr. Gew.-Vereins, 44.)

Perrault, Ch. (1696.) Les Institutions de Colbert, Ministre et Secrétaire d'Etat du roy Louis XIV. (L'art pour tous, 620—21.)

Persische Fayencerie. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 33, nach Viollet-le-Duc.)

Piot, E. Sur un missorium de la collection de Eug. Piot. (Gazette archéol., 7—8.)

Poggi, C. Gli introduttori dell' arte della seta in Como: cenni storici. 8⁰, 22 p. Como, F. Ambrosoli.

Prachtschlitten und Wagenpark in der kgl. Hofwagenburg zu München. (Correspondenz-Bl. z. D. Maler-Journ., 47.)

Racinet, A. Le costume historique. 500 planches avec des notices, etc. 20e et dernière livr. f⁰. Paris, Firmin-Didot et Cie. à fr. 12. —.

Reiber, E. Coup d'oeil rétrospectif sur nos anciennes industries d'art. Extrait de la déposition de E. Reiber devant la commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art. (L'art pour tous, 616—617.)

Rein, J. J. Japan. Nach Reisen und Studien im Auftrag der königl. preuss. Regierung dargestellt. 2. Bd. (Industrie und Handel.) Mit 24 Taf., 20 Holzschn. im Text u. 3 Kärtchen. gr. 8⁰, XII, 678 S. Leipzig, Engelmann. M. 2.—.

Reinitzer, F. Beiträge zur Kenntniss des Glasätzens. (Sprech-Saal, 47.)

Reiser N. u. J. **Spennrath.** Atlas zum Handbuch der Weberei. 1. Lfg. gr. 4⁰, 2 Lichtdr.-Taf. Berlin, Burmester & Stempell. M. 1. 20.

Reuleaux, F. Der Spielschrein des deutschen Kronprinzenpaares. (Westermann illust. deut. Monatsh., Octbr. ff.)

Richter, J. Kurzer Bericht über die Holzweberei in Alt-Ehrenberg bei Rumburg in Böhmen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., I, 8.)

Rivett-Carnac, M. Copper Chambu or sacrificial vase from Benares. (Journ. of Ind. Art, 10.)

Robinson, G. T. Suggestions in Decorative Design from the Works of Great Painters. (Art Journ., Nov.)

Rocca, P. J. Saltarello, orefici siciliani del sec. XVI. (Archivio stor. Siciliano N. S. an. IX. fasc. III e IV.)

Schirck, C. Das Kupfer und seine Verwendung für kunstgewerbl. Arbeiten. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 9.)

— Eingetäfelter Plafond in Unter-Tannowitz. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 9.)

Schneider, F. Ein Schmuckstück aus der Hohenstaufenzeit. (Kunstgew.-Bl. 2.)

Schnütgen, A. Der Reliefschmelz. (Kunst und Gewerbe, IX.)

Schricker, A. Mühlhauser Stickerei-Ausstellung. (Kunstgew.-Bl., 2.)

Spiegel, römische, von Glas mit Goldfolie. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 33.)

Steinzeug, altes, der Sammlung Felix. (Sprech-Saal, 49.)

Stellmacher, A. Ein Beitrag zur Darstellung der Hausindustrie in Russland. (Leipzig, Inauguraldiss., IV, 128 S.)

Tautenhayn, J. Entwurf zu einer Fruchtschale. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, V.)

Tessutti e merletti antichi e moderni: regolamento. (Museo artistico industriale di Roma, III. asposizione parziale di industrie artistiche.) 8⁰, 10 p. Roma, Giuseppe Civelli.

Tuer, A. W. The Follies and Fashions of our Grandfathers (1807). With 37 Pl. 8⁰, 366 p. London, Field & Tuer. s. 63. —.

Turkoman ornaments. (Journ. of Ind. Art, 7.)

Typen und Trachten aus dem Egerlande. Lichtdr.-Bilder von Haufler, Schmutterer & Comp. in Wien. 8⁰, 8 Bl. Eger. M. 2. —,

Untersuchung, die, gemischter Gewebe auf ihre Bestandtheile. (Industrie- und Gewerbebl. der Reichenberger Zeitg. 11, nach Centralbl. f. die Textil Ind.)

Uzanne, O. La Reliure moderne artistique et fantaisiste. gr. 8⁰, VIII, 271 p. et 72 pl. Paris, Rouveyie. fr. 25. —.

Verband der österreichischen Porzellanfabriken in Karlsbad. (Sprech-Saal, 45.)

Verein für deutsches Kunstgewerbe. Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 47.) (Berlin.)

Verzeichniss von 1000 Mustervorlagewerken Deutschlands u. d. Auslands f. Kunstindustrie und Kunstgewerbe, in neuester Zeit erschienen oder neu herausg. Mit Sachregister, 12⁰, 82 S. Dresden, Dieckmann. M. —. 50.

Vosmaer, C. La Faience de Rozenburg. (Courr. de l'Art, VI, 50.)

Wagenburg, aus der königl. (Die Wartburg, 9 u. 10.)

Wastler, J. Mathias Nierndorfer, Hofplattner in Graz. (Mittheil. d. hist. Vereines für Steiermark. XXXIV. Heft.)

Wiesner, J. Mikroskopische Untersuchung der Papiere von El-Faijum. (Mitth. aus der Samml. der Papyrus Erzherzog Rainer, 1—2.)

Wörterbuch, technologisches, deutsch-englisch-französisches. Gewerbe, Berg- u. Hüttenwesen, Physik, Elektrotechnik, Chemie, Mineralogie u. a. m. umfassend. Bearb. von E. Althaus, L. Bach, C. Biedermann etc. Hrsg. von Ernst Röhrig. Mit einem Vorwort von weil. Karl Karmarsch. 1. Bd., 4. verb. u. bedeutend vermehrte Aufl. Lex. 8⁰, XII, 879 S. Wiesbaden, Bergmann. M. 10. —.

Wustmann, G. Nachahmungen von Meissener Porzellan. (Kunstgew.-Bl., III, 1.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Ausstellungs-Industrie. (Blätter f. Kunstgewerbe, XV, 11.)

Bau- und Kunstdenkmäler, die, d. Rheinprovinz. Beschrieben u. zusammengestellt im Auftrage u. mit Unterstützung des Provinzialverbandes der Rheinprovinz. 1. Bd.: Reg.-Bez. Coblenz, von Paul Lehfeldt. gr. 8⁰, X, 796 S. Düsseldorf, Voss & Co. M. 12.

Bézier, P. Supplément à l'inventaire des monuments mégalithiques du département d'Ille-et-Vilaine. 8⁰, VIII, 144 p. et pl. Rennes, imp. Catel et Cie.

Fishot, C. Statistique monumentale du département de l'Aube. Livraisons 31 à 46 T. IIe de l'arrondissement de Troyes comprenant les cantons d'Ervy, d'Estissac, de Lusigny et de Pinay. Livr. 1 à 16. 8⁰, p. 1 à 256 avec grav. Paris, Quantin.

Hipler, F. Die ältesten Schatzverzeichnisse der ermländischen Kirchen. gr. 8⁰, 105 S. Braunsberg, Huye. M. 1. 50.

Altenburg (Sachsen-Altenburg).

— Von der Sachsen-Altenburgischen Landes-Ausstellung. (Sprech-Saal, 38.)

Amsterdam.

— **Roever,** N. de. De Rariteitenkamer verbonden aan t'Amsterdamsche Gemeente-Archief. (Oud Holland, IV, 4.)

Angers.
— Catalogue des œuvres exposées à l'exposition annuelle des beaux-arts de l'Acad. de l'Ouest, du 12 sept. au 10 oct., dans la salle des Fêtes de l'hôtel de ville d'Angers, en 1886 (1re année.) 12⁰, 22 p. Meaux, imp. Destouches. fr. —. 50.
— L'Exposition d'Angers. (Courrier de l'Art, VI, 39.)

Antwerpen.
Günther, M. Ueber die Betheiligung Deutschlands an der Antwerpener Weltausstellung 1885. (Gewerbl. aus Württemberg, 48.)
— India at the Antwerp Exhibition. (Journ. of Ind. Art, 7.)
— **Vernégeol**, J. Rapport sur la typographie et les industries similaires à l'exposition internationale d'Anvers en 1885. 16⁰, 18 p. Tulle, imp. Ve Lacroix et Moles.

Athen.
— Museen, die, Athens. In Lichtdruck-Reproduction von Gebr. Rhomaïdès. Veröffentlicht von Dr. C. Rhomaïdès. (1. Abth.) Ausgrabungen der Akropolis. Beschreibender Text (in neugriech., deutscher, franz. u. engl. Sprache) von P. Cavvadias. 1. Lfg. 4⁰, 8 S. mit 8 Taf. Athen, Wilberg. M. 6. —.
— Die Neugestaltung der athenischen Museen. (Kunst-Chronik, XXI, 45.)

Augsburg.
— Die Schwäbische Kreisausstellung zu Augsburg. (Deutsche Bau-Ztg., 63 ff.)
— Die kunsthistorische Abtheilung der schwäb. Kreisausstellung z. Augsburg. (H. E. Berlepsch: Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 2.)
— **Pabst**, A. Die schwäbische Kreisausstellung in Augsburg. (Kunstgewerbebl., III, 1.)
— **Pappenheim**, G. Betrachtungen über die schwäbische Kreis-Ausstellung in Augsburg. (Wochenschr. d. N.-Oesterr. Gew.-Vereins, 49.)
— **Raffalorich**, A. Une visite à Augsbourg. (Revue des Arts décor., VII, 3.)

Avranches
— **Fetscherin**, W. Die Schätze von Aventicum. (18. Jahresheft des Schweiz. Gymn.-Lehr-Ver.)

Basel.
— **Burckhardt**, A. und R. **Wackernagel.** Geschichte und Beschreibung des Rathhauses zu Basel. Mit 22 Taf. u. Abbild. Basel, Detloff.

Berlin.
— Architektur, die, auf der Berliner Kunst-Ausstellung. (Wochenbl. f. Baukunde, 82. 83.)
— **Billung**, H. Die Dekorativ-Kunst auf der Jubiläums-Kunst-Ausstellung zu Berlin. (Kunst und Gewerbe, IX.)
— **Bode**, W. Neue Erwerbungen für die Abtheilung der christl. Plastik in den kgl. Museen: Marmorrelief der Madonna aus Pal. Pazzi von Donatello, glasirter Thonaltar von Andrea della Robbia, Marmorstatuette der Madonna v. Giov. Pisano, bemaltes Holzkreuz von Andr. Pisano. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VII, 3. 4.)
— — Die Ausbeute aus den Magazinen der Kgl. Gemälde-Galerie zu Berlin. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VII, 3. 4.)
— Erwerbungen der Kgl. Museen zu Berlin im Jahre 1885. (Jahrb. des Kais. deut. archäolog. Instit., I, 2.)
— **Grimm**, H. Die Berliner Jubiläums-Ausstellung. Erinnerungsblätter. (Deut. Rundschau, 3. Heft.)
— Gründung, die, eines Architektur-Museums an der Technischen Hochschule zu Berlin. (Deutsche Bau-Ztg., 89.)
— Jubiläumsausstellung, zur, in Berlin. (Preuss. Jahrb., 58. Bd., 4. — Gegenwart, 39.)

Berlin.
— Die decorative Kunst auf der Jubiläums-Ausstellung. (Gegenwart, 36. 37. — Sprech-Saal, 41.)
— Kunst, die religiöse, in der Berl. Jubiläums-Kunstausstellung. (Christl. Kunstblatt, 11.)
— Künste, die graphischen, auf der Jubiläums-Ausstellung. (Gegenwart, 38.)
— **Laforgue**, J. Exposition du Centenaire de l'Académie Royale des Arts de Berlin. (Gaz. des B.-Arts, October.)
— **Lier**, H. A. Die Jubiläums-Ausstellung der k. Akademie der Künste zu Berlin. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipziger Ztg., 75. 76.)
— **Pabst**, A. Die decorative Kunst auf der Berliner Jubiläums-Ausstellung. (Kunstgewerbeblatt, 12.)
— **Rosenberg**, A. Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Kunst-Chronik, XXII, 8.)
— Zeitung, illustrirte. Extranummer zur Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin. f⁰, 52 S. in Holzschnitt. Leipzig, Weber. M. 2. —.

Bernay.
— **Veuclin**, E. et A. **Bazin.** Histoire de la ville de Bernay suivie de notes historiques et archéologiques sur les communes du canton. Orné de magnifiques dessins. 2e édition. 8⁰, IX—62 p. avec dessins. Bernay, imp. Duval.

Besançon.
— Catalogue des peintures, dessins, sculptures et antiquités des musées de Besançon; par A. Castan. 16⁰, 319 p. Besançon, imp. Dodivers et Cie. fr. 1. 50.

Braunschweig.
— **Michel**, A. Le Musée de Brunswick. (Gaz. des B.-Arts, Oct. ff.)

Brügge.
— **Valabrègue**, A. Le Musée de Bruges. (Courrier de l'Art, VI, 45.)

Brünn.
— **Schirek**, C. Die Gold- und Silberschmiede-Arbeiten in der „Ausstellung von in Metall ausgef. Zier- und Gebrauchsgegenständen des Hausrathes alter u. neuer Zeit" im Mährischen Gewerbe-Museum. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Mus., 11.)

Brüssel.
— **Colfs**, F. F. L'exposition d'architecture. (La Fédération artistique, Juli.)
— **Hymans**, M. H. L'Exposition rétrospective de Bruxelles. (Gaz. des B.-Arts, Oct. ff.)

Budapest.
— Die Budapester Herbst-Ausstellung. (Allgem. Kunst-Chronik, X, 41.)
— **Sonnenfeldt**, S. Die Jubiläums-Ausstellung in Budapest. (Allg. Kunst-Chronik, X, 47.)

Châlons.
— **Pélisier**, P. Inventaire des meubles et joyaux de la cathédrale de Châlons en 1410. 8⁰, 56 p. Paris, imp. nationale. (Extr. du Bull. archéol. du comité des travaux hist. et scient., 1886, 2.)

Châlons-sur-Saône.
— Catalogue du musée de Châlon-sur-Saône et description des objets d'art des temps préhistoriques, de l'antiquité et du moyen-âge légués au musée. 8⁰, 56 p. Châlon-sur-Saône, imp. Marceau.
— **Douin**, J. et R., et E. **Péret.** La Normandie archéologique. Fasc. 1. f⁰, 4 p. et 2 pl. Caen, imp. Adeline. (Publ. mensuel. Abonn.: un an, fr. 24. —.

Clermont-Ferrand.
— **Maire**, A. Une visite à l'exposition des beaux-arts de Clermont-Ferrand. 8⁰, 22 p. Clermont-Ferrand, imp. Mont-Louis.

Czernowitz.
— Die Czernowitzer Landes-Ausstellung. (Mitth. des Nordböhm. Gew.-Mus., 10.)
— **Wachlowski**, A. Die Hausindustrie der Bukowina auf der heurigen Landes-Ausstellung. (Monatsschrift d. Gew.-Vereins „Eintracht" in Czernowitz, 1.)

Düsseldorf.
— **Dekeyser**, F. Courrier de Dusseldorf. (Courrier de l'Art, VI, 39.)
— **Hymans**, M. H. Exposition rétrospective de Dusseldorf. (Gaz. des B.-Arts, Nov.)
— **Montargis**, S. L'art décoratif à Dusseldorf. (Rev. des arts décor., 5.)
— **Seidlitz**, W. von. Die Ausstellung alter Gemälde in Düsseldorf und Brüssel. (Allg. Ztg., Beil. 288 ff.)

Edinburgh.
— **Bunce**. The Souvenir Catalogue of the French and Dutch Pictures in the Edinburgh Exhibition. (Academy, 759.)

Florenz.
— **Fabriczy**, C. Das Florentinische Museum von Wandteppichen. (Kunst u. Gewerbe, IX.)

Frankfurt.
— Conkurrenz u. Ausstellung decorativer Holzsculpturarbeiten in Frankfurt a. M. (Badische Gewerbe-Ztg., 45.)

Genf.
— **Bonjour**, E. L'exposition de Genève. (Courrier de l'Art, VI, 43.)
— L'exposition municipale des beaux-arts de Genève. (Bonjour: Courr. de l'Art, VI, 48.)

Gent.
— **Max**. L'exposition de Gand. (La Fédération artist., 39.)
— Le Salon de Gand. (Chron. des Arts, 31. — Journ. des B.-Arts, 19.)

Glasgow.
— The Glasgow Art Club. (Art Journ., Oct.)

Greifenberg (in Schlesien).
— **Thode**, H. Die Gemäldesammlung des Freiherrn v. Minutoli. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XXI, 12.)

Hamburg.
— **Glinzer**, E. Gewerbegeschichtliche Ausstellung zu Hamburg. (Kunst u. Gewerbe, X.)

Hirsau.
— **Klaiber**, K. Das Kloster Hirsau. Für Geschichts-, Alterthums-, Kunst- u. Naturfreunde geschildert. 8⁰, XI, 129 S. mit 2 Taf. Tübingen, Fues. M. 1. 20.

Jassy.
— Districts-Ausstellung in Jassy. (Das Handels-Museum, 47.)

Icypore.
— Icypore Exhibition 1883. (Journ. of Indian Art, 5.)

Klosterneuburg.
— (**Ilg**, A.) Das Klosterneuburger Stiftsmuseum. (Die Presse, 279.)

Kronstadt.
— Die culturhistorische Ausstellung in Kronstadt. (Allg. Kunst-Chronik, X, 37.)

London.
— The work of Schools of Art. (Art Journ., 11.)
— Colonial and Indian Exhibition 1886. (Journ. of Ind. Art, 11 ff.)
— Erwerbungen des British Museums im Jahre 1885. (Jahrb. d. Kais. deut. archäol. Inst., I, 2.)
— L'expositions coloniale de Londres. (Revue des Arts décor., VII, 3.)

London.
— **Lübke**, W. Die Galerie von Buckingham Palace. (Beil. z. Allg. Ztg., 301.)
— **Philipps**, Cl. Les dernières acquisitions de la National-Gallery. (Gaz. des B.-Arts, Dec.)
— **Schlagintweit**. Die indische Abtheilung der Londoner Colonial-Ausstellung. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 11.)

Mailand.
— **Benapiani**, L. e **Barattani**, A. Ars: appunti critici illustrati alla mostra della società per le belle arti ed esposizione permanenti in Milano; maggiogiugno G. Galli in Milano, 1886. 8⁰, 165 p. L. 3. —.

Mailand.
— **Melani**, A. Courrier de Milan. Brera. (Courr. de l'art, VI, 40.)

München.
— Aus dem Münchner Kunstverein. (Wartburg, XIII, 9. 10.)

Namur.
— **Verdavainne**, G. Le salon de Namur. (La Fédération artistique, Juli.)

Nancy.
— Antiquités du Musée lorrain. Extrait du Catalogue. 1re partie. 8⁰, 44 p. Nancy, Wiener.

Nantes.
— L'exposition de Nantes. (Léonard: Courrier de l'Art, VI, 48.)

Neuchâtel.
— **Bosset**, Fr. Courrier de Neuchâtel. (Courr. de l'Art, 41.)

New York.
— **Key**, Ch. The Clarke-collection in New York. (Magazine of Art, Dec.)

Nürnberg.
— **Essenwein**, A. Die Finanzen d. germanischen Museums von seiner Begründung bis z. Schlusse des Jahres 1885. (Anzeig. d. german. National-Museums, 33. 34.)

Oedenburg.
— **Boeheim**, W. Excursion d. Alterthumsvereins nach Oedenburg. (Monatsblatt des A.-Vereins zu Wien, 10.)

Paris.
— Artistes, les, artésiens au Salon de 1886. 8⁰, 23 p. Arras, imp. De Séde et Cie.
— Catalogue de la collection léguée à la bibliothèque nationale par M. le baron Charles Davillier. 8⁰, 75 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.
— **Darcel**, A. L'art décoratif au Musée de Cluny. (Revue des arts décor., Oct.)
— **Ducret**, L. Exposition du travail: Paris, 1885. Rapports officiels, suivis de la liste des récompenses. 8⁰, XXIV, 164 p. avec grav. Paris, imp. Durny et Cie.
— **Gonse**, L. Les Nouvelles Salles de la Peinture Française au Musée du Luvre. (Chron. des Arts, 33.)
— Grande (la) industrie, les arts et les expositions, seul journal officiel illustré de l'expos. internationale de Paris, 1889. Edit. artistique 1re liv. spéc. (Nov. 1886). f⁰, 8 p. et grav. Paris, imp. Lanier.
— **Graul**, R. Die Malerei im Salon 1886. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XXI, 12.)
— **Legeay**, F. Recherches historiques sur Malicorne: les Artistes de la Sarthe au Salon de 1885. 8⁰, 120 p. Le Mans, imp. Monnoyer.
— **Magne**, L. Le musée du vitrail. (Gaz. des B.-Arts, Oct.)
— **Molinier**, E. Un département du musée du Louvre depuis quinze an. La sculpture et

Paris.
les objets d'art du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. (L'Art, 537.)

— Die neuen Säle der französischen Schule im Louvre. (Kunst-Chronik, XXII, 6.)

— Le Louvre comparé aux autres grands musées d'Europe. (Chron. des Arts, 39.)

— Le Salon d'architecture de 1886. (Sédille: Encyclop. d'Archit., 3e ser., V, 2.)

Pau.
— **Soulice**, L. Notice historique sur la bibliothèque de la ville de Pau. 8⁰. 33 p. Pau, imp. Veronese.

Prachatitz.
— **Guglia**, E. Ein deutsches Städtebild aus Böhmen. (Allg. Kunst-Chronik, X, 37 ff.)

Rom.
Angelucci, A. Le armi del cav. Raul Richards alla mostra dei metalli artistici in Roma nel 1886. 8⁰, 129 p. Roma, Giuseppe Civelli.

— Oggetti artistici di metallo: relazione del comitato esecutivo sull' esposizione del 1886 (Museo artistico industriale di Roma: esposizione repospettive e contemporanee di industrie antiche). 8⁰, 284 p. Roma, stab. G. Civelli.

— Die Sammlung Paggiasco. (Allgem. Kunst-Chronik, X, 48.)

— Tessuti e merletti antichi e moderni: regolamento (Museo artistico industr. di Roma: III esposizione parziale di industrie artistiche). 8⁰, 10 p. Roma, G. Civelli.

Rouen.
— Catalogue de la trentième exposition municipale des beaux-arts ouverte au Musée de Rouen, le 1er oct. 1886. 12⁰, 103 p. Rouen, imp. Lecerf.

— L'Exposition de Rouen. (Chron. des Arts, 34.)

— **Linas**, Ch. Le trésor et la bibliothèque de l'église métropolitaine de Rouen, au XIIe siècle. (Revue de l'Art chrét., XXIX, 4.)

Salzburg.
— Die Kunst-Ausstellung im Künstlerhaus zu Salzburg. (Kunst-Chronik, XXII, 4.)

Sedan.
— Catalogue du musée municipal de la ville de Sedan. 8⁰ 270 p. Sedan, imp. Laroche.

Sereth.
— **Prelicz**, V. Geschichte der Stadt Sereth und ihre Alterthümer. (Programm der Staatsrealschule in Sereth, 1886.)

Sèvres.
— Musée de Sévres. (Courrier de l'Art, VI, 44.)

Trier.
— Album von Trier. qu. 16⁰. (12 Photograph.-Imitationen.) Trier, Lintz. M. 1. 50.

— Trier u. seine Sehenswürdigkeiten. Ein kurzgefasster Führer durch die Stadt und deren nähere Umgebung. Mit 1 Plänchen. 2. Aufl. 12⁰, 46 S. Trier, Lintz. M. 1. —.

Versailles.
— Museum (the) of Versailles. Catalogue of the paintings, statues and artistic decorations of the palace, with explanatory notes etc. 16⁰, 186 p. Versailles, imp. Cerf et fils.

Washington.
— Ausstellung in Washington. (Centralbl. für Glas-Ind. u. Keramik, 34.)

Wien.
— **Engerth**, Ed. R. v. Kunsthistorische Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. Gemälde. I. Nachtrag zum II. Bande des beschreibenden Verzeichnisses. (Gerard David, Rubens.) 8⁰, 11 S. Wien, A. Holzhausen in Comm.

— **Falke**, J. v. Die Weihnachtsausstellung im Oesterreichischen Museum. (Wien. Abendpost, 284, 285.)

— — Oesterreichisches Museum. (Die Ausstellung des Wiener Kunstgewerbevereins.) (Wien. Ztg., 276.)

— **Ilg**, A. „Das niederösterreichische Landesmuseum abgelehnt!“ (Die Presse, 349.)

— **Kisa**, A. Ausstellung des Wiener Kunstgewerbevereins. (Allg. Kunst-Chronik, 47.)

— — Unsere Aquarellisten. (Allg. Kunst-Chron., X, 49 ff.)

— **Neumann**, W. A. Der ehemalige St. Martinsaltar (St. Stefansdom in Wien.) (Wiener Dombauvereins-Blatt, 44.)

— Aus dem Künstlerhause. (Allg. Kunst-Chron. X, 44 ff.)

— Aus dem Oesterreichischen Museum. (Allg. Kunst-Chronik, X, 46.)

— Oesterreichischer Kunstverein in Wien; „La Jacquerie“ von Rochegrosse. (Allgem. Kunst-Chronik, X, 42.)

— Constituirende Versammlung der Commission für die niederösterreichische Gewerbe-Ausstellung, Wien 1888. (Wochenschr. d. niederösterr. Gew.-Vereins, 47.)

— Die Weihnachtsausstellung im Oesterreich. Museum. (Allg. Kunst-Chronik, X, 50.)

— Weihnachts-Ausstellung im Oesterreichischen Museum. (Centralbl. f. Glas-Industrie u. Keramik, 35.)



BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Dec. 1886 bis 15. März 1887.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Ahrens, J. F. Wandlungen in der Werkstatt und im Gewerbe. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 10.)

— Die Reform des Kunstgewerbes in ihrem geschichtlichen Entwicklungsgange. (Deutsche Zeit- u. Steitfragen, N. F., 9. u. 10. Heft.) Hamburg, J. F. Richter.

Anstriche und Malereien, wetterbeständige, auf Zement. (Deutsche Bau-Ztg., 88.)

Aula, P. L'école nationale des arts décoratifs et le budget des Beaux-Arts. (Courrier de l'Art, VI, 53.)

Bergonzini, C. L'importanza dell' anatomia nelle arti figurative: discorso tenuto in una sala del r. istituto di belle arti in Modena. 8⁰, 33 p. Modena, Vicenzi e nip.

Blanc mineral. (Journal-manuel de peintures, 8.)

Borinski, K. Eine christliche Aesthetik. (Grenzboten, XLIV, 2.)

Bronzefarben, die, ihre Fabrikation und Verwendung. (Der Colorist, 11.)

Brügel. Die Forderung des allgemeinen Handfertigkeitsunterrichts oder die Arbeitsschule für Knaben. (Neue Blätter aus Süddeutschl. f. Erzieh. u. Unterricht, XVI, 1.)

Bucher, B. Die Sammlungen von Kunstgewerbemuseen und ihre Aufgabe. (Supplement zum Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, V, 1.)

Cathiau. Der Gedanke einer Wanderversammlung von Leitern u. Lehrern deutscher Handwerkerschulen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 12.)

Collier, J. Premiers principes des beaux-arts (dessin, peinture, sculpture, art décoratif); traduit de l'anglais par Mlle Emma Hanneau. 16⁰, 191 p. avec 27 fig. Paris, Alcan. fr. —. 60. (Bibl. utile, 93.)

Comberousse, de. L'École centrale des arts et manufactures; sa nouvelle installation. (Mag. pittoresque, 15 nov.)

Donner von Richter, O. Rückblicke auf ausgeführte Uebertragungen von Freskomalereien. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 28.)

Errichtung u. Entwicklung der Versuchsstation für Lederindustrie in Wien. (Centralbl. f. das gewerbl. Unterrichtsw. in Oesterr., V, 3—4.)

Fachschule, die, für Kunststickerei in Wien. (Centralblatt f. d. gewerbl. Unterrichtswesen, V, 3—4.)

Fischer, H. Lessing's Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst. gr. 8⁰, VIII, 200 S. Berlin, Weidmann. M. 3. 60.

Follot. Causerie sur le papier peint. (Rev. des arts décor., 8.)

Fortbildungsschulen, gewerbliche, in Böhmen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 11.)

Gewerbeschule, die reorganisirte, zu Schwerin. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 10.)

Giovanni, F. L'insegnamento del disegno nelle scuole primarie e popolari. 16⁰, 12 p., 1887. Palermo, Fratelli Vena.

Gmelin, L. Die Maltechniken für farbige Fassadenbehandlung. (D. Maler-Journ., X, 3.)

Gruz, H. Compositionen für Glasmaler, Glasätzer und Decorationsmaler. [Aus: „Motive d. modernen Decorationsmalerei".] 25 chromolith. Taf. f⁰, 25 Bl. Text. Berlin, Claesen & Co. M. 50. —.

Gutberlet, C. Der goldene Schnitt in Mathematik, Natur und Kunst. (Natur u. Offenbarung, XXXIII, 1.)

Haedike. Die Bedeutung der Lehrwerkstätten für die Technik u. das Handwerk. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 11.)

Harris, A. Technische Schulausbildung in Württemberg. (Wieck's Gew.-Ztg. 1887, 1.)

Hartmann, E. Angewandte Aesthetik. (Gegenwart, 49.)

Hochschule, die technische, zu Berlin. Mit 7 Kupfertaf. [Aus: „Zeitschr. f. Bauwesen".] f⁰, 6 S. mit Illustrationen. Berlin, Ernst & Korn. M. 10. —.

Höppner's Jul. Aquarellschule. Die Schule der Blumenmalerei. Untere Stufe: Einfachere Vorlagen. 24 Studien nach der Natur in je 4 die fortschreitende Ausführung zeig. Blättern mit begl. Text. 1. u. 2. Lfg. hoch 4⁰. (à 8 Bl. mit 1 Bl. Text.) Leipzig 1886, Zehl. à M. 4. —.

Hülcker, O. Vorlagen für Glasmalerei. gr. 4⁰, 16 Steintaf. mit Anleitg. 2 S. Berlin, Rosenbaum. M. 6. —.

Janmot, L. Opinion d'un artiste sur l'art. 8⁰, 555 p. Paris, Lecoffre.

Jessen, P. Brennende Stilfragen. (Die Gegenwart, 51.)

Inspection des Musées de province. (Courrier de l'Art, VII, 3.)

Kajetan, J. Der Vorbereitungsunterricht f. das perspectivische Zeichnen, nebst dessen Grundlehren. Mit 61 Textfig. Lex.-8^0, III, 60 S. Wien, Graeser. M. 1. 60.

— Technisches Zeichnen für das Kunstgewerbe. I. Das geometrische Zeichnen. Im Auftrage des k. k. österr. Museums f. Kunst u. Industrie in Wien hrsg. Mit 139 Textfig. Lex.-8^0, 76 S. Wien, Graeser. M. 1. 60.

Kisa, A. Die Künstler-Journalisten. (Allgem. Kunst-Chronik, 51.)

Kongress behufs Förderung des handelsbezüglichen, industriellen und technischen Unterrichtswesens, veranstaltet v. d. philomathischen Gesellschaft in Bordeaux. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 10.)

Kunstliebhaberei, moderne. (Gegen den Strom, 13.) 8^0. Wien, Graeser. M. —. 60.

Kunstrichter, die, vornehmlich in den Werken der Malerei. (Allg. Kunst-Nachr. z. d. Techn. Mitth. f. Malerei, 28. [Aus: „Betrachtungen über d. Malerei" von C. L. v. Hagedorn.] Leipzig, Wendler, 1762.)

Lauenstein, A. Aquarell-Vorlagen zur Decoration von Porzellan, Holz, Leder, Seide etc. 3 Hefte. gr. 4^0. (à 4 Chromolith.) Wandsbeck, Seitz. M. 15. —.

Lebon, E. Eléments de perspective, comprenant la perspective conique linéaire, la perspective cavalière et les ombres en perspective. 8^0, IV, 52 p. avec 62 fig. Paris, Delalain frères.

Lelièvre, T. Art et Religion. 8^0, 62 p. Toulouse, imp. Chauvin et fils.

Liénard. Chimären, Allegorien, Embleme und Ornamente. Ein Motivenwerk f. Architekten, Bildhauer, Graveure etc. 36 Taf. [Aus: L.'s Werken.] f^0. Berlin, Claesen & Co. M. 30. —.

Ludwig, H. Das Petroleum in der Oelmalerei. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 28.)

Maltechnik, eine bisher unbekannte, für Wandmalerei. (Allg. Kunst-Nachr. z. d. Techn. Mitth. f. Malerei, 28. — Correspondenzbl. z. Deut. Maler-Journ., XI, 1.)

Müller, H. L. Analyse der unter dem Namen „Cerfarben" von Herrn Dr. E. Strohecker an die Versuchsstation der „Technischen Mittheilungen f. Malerei" eingesendeten Farbenproben. (Techn. Mittheil. f. Malerei, 30.)

Muschelgold (or en coquilles). (Sprech-Saal, 51.)

Nedderich, D. F. Handwerk u. Schule. (Wieck's Gew.-Ztg., 1887, 1.)

Neumann, H. Die Elemente der ornamentalen Formensprache. (Freie Schul-Ztg., redig. von Legler, 15.)

— Die Stilgerechtigkeit kunstgewerblicher Formen. (Freie Schul-Ztg., red. von Legler, 21.)

Organisation, die, zur Förderung des Gewerbewesens in Baden. (Bad. Gew.-Ztg., 1. 2.)

Programma della scuola preparatoria alle arti ornamentali. (Nov. 1886.) 8^0, 5 p. Roma, Fratelli Bencini.

Reformbewegung, die gegenwärtige, auf dem Gebiete der Malerei. (Correspondenzbl. z. D. Maler-Journ., 5.)

Reisberger, L. Etwas über die Imitation verschiedener Stilarten und die Modestile. (Der Colorist, I, 9.)

Rossi. Lettres d'un artiste à un savant. (Rev. internat., XII, 6.)

Rouaix, P. Dictionnaire des arts décoratifs à l'usage des artisans, des artistes, des amateurs et des écoles. Ouvrage illustré de 541 grav. 8^0. Paris, Libr. illustrée.

Schaper, H. Vorlagen für Holzmalerei. 1. Hft. f^0. (5 Chromolith.) Berlin, Claesen & Co. M. 6. —.

Schönbrunner, J. Die verschiedenen Malarten. Kurz dargestellt. 8^0, 43 S. Wien, Kubasta & Voigt. M. —. 80.

Schulze, H. Neue Ornamentmotive (139 Muster) nebst herald. Darstellungen (58 Muster) von Ad. M. Hildebrandt. Ergänzungsheft z. Vademecum d. Ornamentzeichners. 1. Aufl. schmal 8^0. (15 Taf. mit Text.) Leipzig, Weigel. M. 1. —.

Sciarelli, G. Il lavoro manuale nelle scuole elementari della provincia di Chieti; esposizione dei modelli e lavori eseguiti nelle scuole; conferenze pedagogiche. 8^0, 54 p. Chieti, Marchionne.

Sitte, C. Das Verhältniss der Bürgerschulen zu der höheren Gewerbeschule. (Suppl. z. Centralblatt für d. gewerbl. Unterrichtsw. in Oesterreich, V, 1.)

Standage, H. C. The Artist's Manual of Pigments. 2nd edit. revised. 12mo, 126 p. London, Lockwood & Co. 2 sh. 6 d.

Statistik gewerblicher Lehranstalten (in Oesterreich). (Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtsw. in Oesterreich, V, 3—4.)

Tribert, A. De l'éducation artistique. 8^0, 32 p. Paris, Blanchier.

Unterrichtscurs für Handfertigkeitslehrer. (Nordwest, 51.)

Unterrichtswesen, das gewerbliche, in Ungarn. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 10.)

Upsala. Die akademische Slöid-Werkstatt in Upsala. (Nordwest, IX, 52.)

Vorlagen für Malerei auf Porzellan, Holz, Seide, Pergament etc. gr. 4^0. (15 Chromolith. mit 3 S. Text.) Leipzig, Heitmann. M. 5. —.

Vorlagen für Holzbrand-Zeichnungen, Niello, Aetzen, Intarsia- und Lederpressung. gr. 4^0, 6 Bl. Leipzig, Heitmann. M. 2. —.

Wagner, E. u. H. **Eith.** Vorlagen aus dem Gebiete des klassischen antiken Ornaments für d. Freihandzeichenunterricht. Mit Unterstützg. d. grossh. bad. Ministeriums d. Justiz, d. Kultus u. Unterrichts herausg. (In 4 Lfg.) 1. Lfg. f^0. (20 z. Theil farb. Steintaf.) Nebst Text. gr. 8^0 16 S. Karlsruhe, J. Bielefeld's Verlag. M. 8. —.

Wenzel, K. Die Disciplin in Fortbildungsschulen. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 10.)

Zehrfeld. Der dritte Leipziger Unterrichtscurs für Handfertigkeitslehrer. (Nordwest, IX, 52.)

Zeichnen, das, im Dienste des Handwerks. (Wieck's Gew.-Ztg., 49.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Adler. Hieroglyphen und Keilschrift; Entzifferung derselben und Gewinn für die Geschichte der Baukunst. (Deutsche Bau-Ztg., 87.)

Altar, der, der Schlosskapelle zu Augustusburg. (Deutsche Bau-Ztg., 95.)

Amphitheater, das, von Aquincum. (Berl. philol. Wochenschrift, VI, 49—52.)

Antiquités et inscriptions inédites de Palmyre. (Recueil d'Archéol. Orient., 2. fasc.)

Arnaud, J. L'académie de St. Luc à Rome; considérations historiques depuis son origine jusqu'à nos jours. 8^0, 423 p. Rome, Herm. Loescher.

Atti dell' istituto di belle arti delle Marche in Urbino: 1885—86. 8⁰, 19 p. Urbino, E. Righi.

Ausgrabungen auf der Akropolis von Mykenai. (Berl. philol. Wochenschrift, VII, 1—4.)

Ausgrabungen in Todi. (Berl. philol. Wochenschrift, VI, 45—48.)

Ausschmückung, die monumentale, der Schlosskirche in Wittenberg. (Christl. Kunstbl., 2.)

Bachelin, L. Mélanges d'histoire et d'art. Neuchâtel, Berthoud.

Barbier de Montault, X. Les Fers à hosties du diocèse de Verdun. 8⁰, 20 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. des Mém. de la Soc. d'archéol. lorraine, pour 1886.)

Barclay, E. Caprese. (Portfolio, März.)

Becker. Vorgeschichtliche Funde von der Osthälfte „der Gatersleber See". (Mitth. d. Ver. f. Anhalt. Gesch., IV, 9.)

Benvenuti, L. La situla Benvenuti nel museo d'Este. f⁰, 11 p. con due tavole. Este, A. Stratico.

Berger. Sur trois cents nouveaux ex-voto de Carthage. (Compt. rend. de l'Acad. des inscr. et belles-lettres, Juli—Sept.)

Berggruen, O. Ueber moderne russische Kunst. (Graph. Künste, IX, 4.)

Bleicher et **Barthelémy.** Note sur une sépulture de l'âge du bronze decouverte à Domèvre-en-Haye. 8⁰, 7 p. et pl. Nancy, impr. Crépin-Leblond. (Extr. du Journ. de la Soc. d'arch. lorraine, 1886, 7.)

Blümner, H. Leben und Sitten der Griechen. (Wissen der Gegenwart, 60. Bd.)

Bojnicic, J. Denkmäler des Mithras-Cultus in Kroatien. gr. 8⁰, 16 S. mit 2 Fig. Agram, Hartman. M. —. 80.

Borsari, L. Scavi di Ostia. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., röm. Abth., 1.)

Bötticher. Das Leonidaion und das Festthor in Olympia. (Berliner philol. Wochenschr., VI, 49—52.)

— Die Ausgrabungen auf der Akropolis von Athen. (Berliner philolog. Wochenschr., VII, 1—4.)

Bournard, F. Les Arts et les Grands artistes de la Renaissance italienne. 8⁰, V, 145 p. avec grav. Paris, Bernard et Cie. fr. 10. —.

Brizio, Ed. Inaugurazione del museo etrusco di Marzabotto. (Atti e memoria della r. deput. di storia patria per le provincie di Romagna, 3. ser., IV vol., fasc. IV—VI.)

— Una Pompei etrusca. (Nuovo Antol., XXII, 7, 3. ser., 2 fasc.)

Brown, Franc. Notes of Biblical Archaeology. (Americ. Journ. of Archaeol., II, 4.)

Caffi, M. Di alcuni architetti e scultori della Svizzera italiana: continuazione. 8⁰, 19 p. Milano, Bortolotti di Gius. Prato.

Campi, L. Tombe della prima età del ferro, scoperte presso Romagnano. (Archivio Trentino, V.)

— Gräberfunde bei Civezzano. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XII, 3.)

— Le tombe barbariche di Civezzano e alcuni rinvenimenti medioevali nel Trentino. Memoria. Con 5 tav. e 2 fig. nel testo. [Aus: „Archivio Trentino".] gr. 8⁰, 34 S. Trento, Gerold & Co. M. 3. —.

Campi, L. Die Ausgrabungen in Meelo (Mechel) im Val di Non im Jahre 1884. [Aus: „Mitth. d. Anthropolog. Ges. in Wien".] 8⁰, 7 S. mit eingedr. Illustr. u. 2 Taf. Wien 1885, Gerold & Co. M. 1. —.

Cartault, A. Terres cuites grecques: Pan et Nymphe. Ajax et Cassandre. (Gaz. Archéol., XII, 11. 12.)

Castan. Les arènes de Vesontio et le square archéologique du canton nord de Besançon. (Compt. rend. de l'Acad. des inscript., sér. IV, XIV, avril—juin.)

Castelfranco, P. Tombe galliche a Remedello. (Commentari dell' Ateneo di Brescia, 1886.)

Chardin. Recueil de peintures et sculptures héraldiques; la cathédrale de Trégnier. (Bull. monumental, sept.—oct.)

Charnay. Sur les fouilles pratiquées au Yucatan; Essai de restauration de la pyramide et du temple Kab-Ul à Izamal. (Compt. rend. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres, juillet—sept.)

Chlingensberg. Die germanische Grabstätte zu Reichenhall. (Allg. Ztg., 2. Beil., 55 ff.)

Clement, C. E. Christian Symbols. 12⁰. (Boston) London. 12 sh. 6 d.

Clermont-Ganneau. Antiquités et inscriptions inédites de Palmyre. (Rev. archéol., sept.—oct.)

Cloquet et **La Grange.** Les monuments funéraires tournaisiens au moyen-âge. (Revue de l'art chrét., XXX, 1.)

Collignon. Voyage archéologique en Lycie et en Carie. (Journ. des Savants, déc.)

Cosentino, G. Uso delle tavolette cerate in Sicilia nel secolo XIV. 8⁰, 8 p. Palermo, Statuto.

Courajod, L. La porte du Tabernacle de la Cuve baptismale du baptistère de Sienne. (Gaz. Archéol., XII, 11. 12.)

Dehio, G. Die vestalischen Jungfrauen und ihr neuentdecktes Haus zu Rom. (Zeitschr. für Gesch., Cultur, Litteratur u. Kunstgesch., 1.)

Desnoyers. Sur un monogramme d'un prêtre artiste, du IXe—XIe siècle. (Compt. rend. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres, juillet—sept.)

Dieulafoy, M. Fouilles de Suze; campagne de 1885—86. (Rev. archéol., sept., oct. — Encycl. d'Architect., V, 6.)

Dittrich, D. Die mittelalterl. Kunst im Ordenslande Preussen. (Görres Gesellsch., 1. Vereinsschrift f. 1887.)

Eco delle belle arti. I. 1. Si pubblica due volte al mese; con fotografia. 4⁰, 8 p., 20 c. il numero. Genova, Istituto Sordomuti.

Fäh, A. Grundriss der Geschichte der bildenden Künste. Mit vielen Illustr. (In 8—10 Lfgn.) 1. Lfg. Lex.-8⁰, 64 S. Freiburg i. Br., Herder. M. 1. 25.

— Die Kapelle in Tuferswil bei Lütisburg, Kt. St. Gallen. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Kunstgeschichte. 8⁰, 45 S. Gossau 1886. (St. Gallen, F. B. Müller.) M. —. 80.

Ficker, J. Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Eine ikonographische Studie. (Beiträge zur Kunstgesch., N. F., V.) M. 3. —.

Gatley. Old Cornish Fonts, Bells, Altar and Corporation Plate. (Antiquary, Febr.)

Görres. Ritter St. Georg in Geschichte, Legende und Kunst. (Zeitschr. für wissensch. Theol., XXX, 1.)

Gozzadini. Les fouilles archéologiques et les stèles funéraires du Bolonais. (Rev. archéol., sept.—oct.)

Granberg, O. Une Revue d'art du XVIIe siècle. (Oud Holland, 4.)

Gregorovius, Ferd. Segesta, Selinunt und der Mons Eryx. (Unsere Zeit, 1.)

Grimm, E. La distruzione di Roma: narrazione. 8⁰, 31 p. Firenze, Gazzetta dei Tribunali.

Guillaume, E. Conférence sur l'histoire de l'art et de l'ornement. (Rev. des arts décoratifs, déc.)

— L'Histoire de l'art et de l'ornement. 8⁰, 139 p. avec 77 fig. Paris, Delagrave.

Hach. Die kirchliche Kunstarchäologie d. Kreises Herzogth. Lauenburg. (Zeitschr. d. Gesellsch. f. Schleswig-Holstein-Lauenburg. Gesch., XVI.)

Hall. The Cypriote Inscriptions of the Cesnola Collection in New York. (Journ. of the Amer. Orient. Society, XI, 2.)

— The Greek Stamps on the Handles of Rhodian Amphorae found in Cyprus, and now in the Metropolitan Museum of New York. (Journ. of the Amer. Orient. Society, XI, 2.)

Hauser, A. Die Gruft zu St. Anna in Wien. (Neben geschichtlichen Nachweisen die eingehende Beschreibung u. Abbildung von mehreren aus Kupfer getriebenen Inschrifttafeln u. Sarkophagen aus dem 18. Jahrhundert.) gr. 4⁰, 23 S. mit 5 Illustr. im Text u. 3 Taf. Wien, Verlag des Verf.

Hazlitt. Glass, Organs and Bells of Venice. (Antiquary, Februar.)

Heierli, J. Eine Gruppe prähistorischer Gräber. (Anz. f. schweizer. Alterthumsk., 1.)

Helbig, W. Osservazioni sopra il Kottabos. (Mitth. d. K. deut. arch. Instit., röm. Abth., 1.)

— Viaggio nell' Etruria e nell' Umbria. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., röm. Abth., 1.)

Henzey, L. L'architecture chaldéenne d'après les découvertes de M. de Sarzec. (Compt. rend. de l'Acad. des inscript., sér. IV, XIV, avril—juin.)

— Un artiste grec au service de la Perse. (Rev. polit. et littér., 13 nov.)

Hesselmeyer. Les origines de la ville de Pergame. (Rev. crit., 1.)

Hirschfeld, G. Die Felsenreliefs in Kleinasien u. das Volk der Hittier. 2. Beitrag zur Kunstgeschichte Kleinasiens. Mit 2 Taf. u. 15 Abbildungen im Texte. [Aus: „Abhandlgn. d. k. preuss. Akad. d. Wissensch. zu Berlin."] gr. 4⁰, 75 S. Berlin, G. Reimer. M. 4. 50.

— Die kaiserl. Grabstätten in Rom. (Sitzungsber. d. königl. preuss. Academie der Wissenschaft, 51.)

Homolle. Inventaires des temples Déliens en l'année 364. (Bullet. de corresp. hellénique, X, 6.)

Hülsen, Chr. Das Septizonium des Septimius Severus. 46. Progr. z. Winkelmannsfeste der archäol. Gesellsch. zu Berlin. Mit 4 Lichtdr.-Taf. gr. 4⁰, 37 S. m. eingedr. Fig. Berlin, G. Reimer. M. 3. 60.

Jeannez. Le retable de la passion de l'église d'Ambierle en Roannais. (Gaz. archéol., 9. 10.)

Jenny, S. Bauliche Ueberreste in Brigantium. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., N. F., XII, 4.)

Keller, F. C. Ausgrabungen bei Mauthen im oberen Gailthale. (Carinthia, LXXVI, 11.)

Koehl. Worms; Fränkisches Grabfeld von Westhofen. (Correspbl. d. Westdeut. Ztschr., VI, 1.)

Kondakoff, N. Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures. Edit. franç. publiée par l'auteur sur la trad. de M. Trawinski, avec une préface de M. A. Springer. T. 1er. 4⁰, 208 p. avec grav. Paris, Rouam. 25 fr. (Bibl. intern. de l'Art.)

Kuhnert. Midas in Sage und Kunst. (Zeitschr. d. deut. morgenl. Gesellsch., XI, 3.)

Kunstbetrachtungen auf einer Reise nach Spanien. (Kirchen-Schmuck, XVIII, 1 ff.)

Kunst, moderne, englische. (Beil. zur Allg. Ztg., 11.)

Kunst und Fastnacht. (Allgem. Kunstchronik, XI, 8.)

La Croix, C. de. Cimetières et sarcophages mérovingiens du Poitou. 8⁰, 47 pag. avec fig. Paris, impr. nationale. (Extrait du Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques, 1886, 3.)

Laurière. Promenade archéologique dans le val d'Aran. (Bullet. monumental, sept.—oct.)

Le Blant. Sur les objets trouvés dans un mausolée de la via Salaria. (Comptes rend. de l'Acad. des inscript. et belles-lettres, juill.—sept.)

Ledrain, E. Les fouilles de Khorsabad. (Artiste, janvier.)

„St. Leopoldblatt." Organ des christlich-religiösen Kunstvereines in Niederösterreich. Red.: W. Neumann. I. Jahrg. 1887, N⁰ 1. 8⁰, 16 S. Wien, Verlag des Vereines.

Lewis. The Antiquities of Langres and Besançon. (Archaeol. Journal, 171.)

Loeschke, G. Borneas und Ornithyia am Kypseloskasten. (Dorpater Universitätschr. zur Stiftungsfeier. 12 S. 4.)

Lorenzo, A. Le scoperte archeologiche di Reggio di Calabria, nel secondo biennio di vita del museo civico. 8⁰, 67 p. con due tav. Reggio Calabria, Paolo Siclari.

Maitre, L. La Station romaine de Mauves (Loire-Inférieure.) 8⁰, 15 p. Paris, impr. nationale. (Extr. du Bull. archéol. du comité des trav. histor. et scient., 1886, 3.)

Marc, G. L'Art en Auvergne en 1886. 8⁰, 19 p. Clermont-Ferrand, imp. Mont-Louis. (Extr. de la Revue d'Auvergne.)

Marrucchi. Le antiche e le moderne transformazioni di Roma. (Nuova Antol., XXII.)

Martinengo, C. An Archaeological Discovery at Milan. (Acad., 763.)

Masner. Ein Spiegelrelief aus Caere. (Arch-epigr. Mitth. aus Oesterr.-Ungarn, X, 2.)

Maspero. Procès-verbal de l'ouverture des momies de Ramsès II et Ramsès III. (Compt., rend. de l'Acad. des inscript., sér. IV, XIV, avril—juin.)

— G. L'Archéologie égyptienne. 8⁰, 323 p. avec grav. Paris, Quantin. (Bibl. de l'enseign. des B.-A. sous la dir. de Jules Comte.)

Maurer. Nachgrabungen bei der Schlosskirche von Nienburg a. d. Saale. (Mitth. d. Ver. f. Anhalt. Gesch., IV, 9.)

Mayer, Ed. Ausgrabungen in Babylonien. (Deut. Rundschau, XIII, 4.)

Mehlis, C. Speier. Samisches Gefäss u. Gladius. (Correspbl. der Westdeut. Ztschr., VI, 1.)

Mélanges archéologiques. 8⁰, 25 p. avec figures. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du Bull. de la Soc. nat. des antiqu. de France, 1885.)

Mémoires de la Société d'histoire d'archéologie et de littérature de l'arrondissement du Beaune. Année 1885. 8⁰, 448 p. Beaune, impr. Batault.

Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. T. 21. 8⁰, XLVIII—431 p, Paris, à la Soc. bibliogr.

Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain. 3e sér., 14e vol. 8⁰, XXVII—411 p. et pl. Nancy, Wiener.

Menant. L'expédition Wolff en Mésopotamie, 1884—1885. (Rev. archéol., sept., oct.)

Mestorf, J. Urnenfriedhöfe in Schleswig-Holstein. Mit 21 Fig., 12 Taf. u. 1 Karte. Lex.-8⁰, XI, 104 S. Hamburg, O. Meissner. M. 6. —.

Mingñez. El templo del Esculapio en Atenas. (Revista de Espana, 450.)

Mittheilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer. Hrzg. u. red. v. Jos. Karabacek. 1. Jahrg. 1886/87. Imp.-4⁰. 1. u. 2. Hft., 52 S. Wien, Hof- u. Staatsdruckerei. M. 10. —.

Möller, F. Die Gans auf Denkmälern des Mars. (Westdeut. Zeitschr., V, 4.)

Motta, E. Il tesoro ducale di Pavia e tentativo di furto a quello di Venezia, 1473—1476. 8⁰, 9 p. Como, Carlo Franchi, 1886.

Mougins de Roquefort, P. Découverte d'un petit autel votif à Vallauris. (T. 10 des Annales de la Soc. des lettres, sciences et arts de Nice.) 8⁰, 12 p. et pl. Nice, imp. Malvano-Mignon.

Naville's Report to the Egypt Exploration Fund. (Academy, 772.)

Nicaise. Sur deux petits monuments de l'art antique, découverts dans la Champagne. (Compt. rend. de l'Acad. des inscript., sér. IV, XIV, avril—juin.)

Nissen. Ueber Tempel-Orientirung. (Rhein. Mus. f. Philol., XLII, 1.)

Note sur quelques artistes avignonnais du pontificat de Benoît XIII (1394—1409). 8⁰, 5 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du Bull. de la Soc. nat. des antiquaires de France.)

Perrot, G. et C. **Chipiez.** Histoire de l'art dans l'antiquité (Egypte, Assyrie, Perse, Asie-Mineure, Grèce, Etrurie, Rome). T. 4. (Sardaigne, Judée, Asie-Mineure.) 8⁰, 896 p. avec 395 grav. et 8 planches hors texte, dessinées d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques. Paris, Hachette et Cie.

Pierret. Religion et mythologie des anciens Egyptiens d'après les monuments. (Rev. égyptol. IV, 3. 4.)

Pilling, C. Quomodo Telephi fabulam et scriptores et artifices veteres tractaverint. (Inauguraldiss. Halle-Wittenberg, S. 104.)

Pompeji, Neue Gräberstrasse. (Berl. philolog. Wochenschr., VI, 45—48.)

Porta praetoria, die, in Regensburg. (Berl. philol. Wochenschr., VII, 1—4.)

Porte d'entrée du palais des Nonnes, à Uxmal (Yucatan). (Nature, 16 oct.)

Pottier, E. et S. **Reinach.** Catalogue raisonné des terres cuites et autres antiquités trouvées dans la nécropole de Myrina (fouilles de l'école française d'Athènes). 4⁰, 349 p. Pottier. Paris, libr. des Impr. réun. fr. 5. —.

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. (Anz. f. schweiz. Alterthk., 1.)

Rawnsley. The Colossus of Rameses II. (Academy, 772.)

Reber. Vorhistorische Funde im Canton Aargau. (Anz. f. schweiz. Alterthk., 1.)

Reidelbach, Hans. König Ludwig I. v. Bayern u. seine Kunstschöpfungen. Zu Höchstdessen 100jähriger Geburtstagsfeier geschildert. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰, (24 S. m. eingedr. Abbildgn. u. 3 Lichtdr.-Taf.) München, Franz' Verl. M. 1. 50.

Reinach, S. Conseils aux voyageurs archéologues en Grèce et dans l'Orient héllénique. 18⁰, 117 p. Paris, Leroux.

Revillout et **Wilken.** Tessères bilingues. (Rev. égyptol., IV, 3. 4.)

Révillout, E. Coup d'œil sur les origines de l'Art Egyptien, à propos d'une tête de l'ancien Empire, au Musée du Louvre. (Gaz. des B.-Arts, März.)

Richter, O. Der capitolinische Jupitertempel und der italische Fuss. (Hermes, XXII, 1.)

Roemer, H. Der Gypsfussboden im Dome zu Hildesheim, ein nielloartiges Bildwerk aus dem XI. Jahrh. fol. (3 Chromolith. m. 4 S. Text.) Hildesheim, Gerstenberg. M. 5. —.

Römische Ausgrabungen bei Hanau. (Berl. philol. Wochenschr., VI, 45—48.)

Römische Ruinen in Lescar. (Berl. philol. Wochenschr., VII, 1—4.)

Rossi, Ernesto. Lettres d'un artiste à un savant. (Rev. Internat., 10 déc.)

Rössing, J. H. Eduard. Bamberg. Een levensschets. Uitgeg. by gelegenheid van den 70sten verjaardag van den Kunstenaar. post-8⁰, 16 p. Amsterdam, Tj. van Holkema. f. 2. 50.

Ruines, les, de Xochicalco, au Mexique. (Nature, 16 oct.)

Ruzzonenti, L. I sepolcreti gallici e pelasgici di Remedello. (Commentari dell Ateneo di Brescia, 1886.)

Saccardo. Documenti artistici relativi a S. M. in Nazaret. (Arch. Veneto, 63.)

Saggio di un dizionario biografico di artisti vincentini. 8⁰, 18 p. Vincenza, G. Rumor.

Saint-Saëns, C. Note sur les décors du théâtre dans l'antiquité romaine. 4⁰, 23 p. avec grav. Paris, Baschet.

Schnütgen. Worms; die Entdeckung des Grabes Bischof Conrad II. (Correspbl. d. Westdeut. Zeitschr. VI, 1.)

Schroeder, O. Vom papiernen Stil. (Preuss. Jahrb. Januar.)

Schumacher, G. Der Dscholan. Zum ersten Male aufgenommen und beschrieben. Mit 1 Karte, mehreren Plänen und zahlreichen Abbildungen. [Aus: „Ztschr. d. Deutschen Palästina-Vereins."] gr. 8⁰, 204 S. Leipzig 1886, Baedeker. M. 5. —.

Sepp, J. Der Hermes vom Olympia und dessen gewagte Restauration. (Zeitschr. des bayer. Kunst-Gew.-Ver. in München, 1887, 1 u. 2.)

Solvay, L. L'Art espagnol précédé d'une introduction sur l'Espagne et les Espagnols. Ouvrage accompagné de 72 grav. d'après les œuvres des maîtres et de croquis originaux de Goy, Fortuny, Henri Renault etc. 4⁰, VI—286 p. (Bibl. intern. de l'Art.) Paris, Rouam. fr. 25. —.

Spöttl, J. Erdställe. (Allg. Kunstchr., XI, 9.)

Studii recenti sopra i Nuraghi e loro importanza. (Civiltà cattolica, 877.)

Studniczka. Aus Serbien. (Arch.-epigr. Mitth. aus Oesterr.-Ungarn, X, 2.)

Theater des Dionysos zu Athen vor Lykurgos. (Berl. philol. Wochenschr., VI, 45—48.)

Tizzani, V. Della commissione di archeologia sagra del museo cristiano-pio e dell' antica basilica di S. Clemente. 8⁰, 37 p. Roma, Accademia dei Lincei.

Visconti. Elenco degli oggetti di arte antica, scoperti per cura della Commissione archeologica comunale. (Bull. d. Commiss. archeol. com. di Roma, December.)

Waal, A. de. Die Katakomben d. hl. Callistus. Nebst einem Anh.: Marienbilder aus der Kirche der Katakomben. [Aus: „Kathol. Warte."] Lex.-8⁰, 26 S. mit Illustr. Salzburg 1886, Pustet. M. —. 20.

Wartenegg, W. von. Das historische Portrait. (Dioskuren, XVI.)

Weissel. Städtebilder aus Toscana und Umbrien. II. Orvieto. (Westermanns Monatshefte, Dec.)

Wiegand, F. Der Erzengel Michael unter Berücksichtigung der byzantinischen, altitalischen und romanischen Kunst, ikonographisch dargestellt. (Inauguraldiss. Leipzig. 48 S.)

Wieser u. Merlin. Die Reihengräber von Igels. (Mittheil. der Anthropol. Gesellsch. in Wien, XVI, 1. 2.)

Wilson. The Brasses and Glass of Morley Church. (Antiquary, December.)

Winnefeld, H. Hypnos. Ein archäolog. Versuch. Lex.-8⁰, VI, 38 S. mit eingedr. Fig. u. 3 Lichtdr.-Tafeln. Stuttgart, Spemann, 1886. M. 2. 60.

Wright, J. H. Unpublished White Lekythoi from Attica. (Americ. Journ. of Archaeol., II, 4.)

Zoeller, M. Griechische und römische Privataltertümer. gr. 8⁰, XXI, 427 S. Breslau, Koebner, 1887. M. 6. —.

II a. Nekrologe.

Adam, Franz, Schlachtenmaler. (Zernin: Allg. Mil.-Ztg., 97 ff.)

Adamo, Albert, Genremaler in München. (Kunstchronik, XXII, 20.)

Allemand, Louis Hector, Maler und Radirer in Lyon. (Vingtrinier: Catalog von Allemand's Sammlungen, Lyon, Mongin-Rusand.)

Amerling, Friedrich, Portraitmaler in Wien. (Kunst-Chronik, XXII, 18. — Allgem. Kunst-Chronik, XI, 4. — Allg. Ztg., Beil. 19.)

Avisse, Zeichner in der Manufacture zu Sèvres. (Courrier de l'Art, VI, 52.)

Baum, Philipp, Architekt in Mainz. (Deutsche Bau-Ztg., 92.)

Bosshardt, Kaspar, Historienmaler in München. (Kunst-Chronik, XXII, 20.)

Daumas, J., Bildhauer in Paris. (Courrier de l'Art, VII, 4.)

Devilly, Théod., Maler und Director der Kunstschule und des Museums zu Nancy. (Courrier de l'Art, VI, 53. — Chron. des Arts, 1.)

Doo, George Thomas, englischer Kupferstecher. (Graphische Künste, IX, 3. — Kunst-Chronik, XXII, 10.)

Fromann, Georg Karl, zweiter Director des germanischen Nationalmuseums. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, II, 1.)

Gaillard, Ferdinand, Kupferstecher in Paris. (Courrier de l'Art, VII, 4. — Chron. des Arts, 4. — Allg. Kunst-Chronik, XI, 5. — Gonse: Gaz. des B.-Arts, März. — L'Art, 1 févr.)

Haug, Gust., Bildhauer in Milwaukee. (Techn. Mitth. f. Malerei, IV, 30.)

Henzen, Prof., Director des deutschen archäol. Institutes in Rom. (Kunst-Chronik, XXII, 17. — Courr. de l'Art, VII, 8. — Hartwig: Grenzboten, XXXXVI, 9. — Allg. Kunst-Chronik, XI, 9.)

Hillemacher, Ernst, französischer Genremaler. (Courr. de l'Art, VII, 10.)

Jordan, Heinrich, Professor in Königsberg. (Kunst-Chronik, XXII, 10.)

Lemercier, Joseph Rose, französ. Lithograph. (Chron. des Arts, 5.)

Lesonfâché, französ. Architekt. (Chron. des Arts, 4.)

Lièvre, Edouard, Maler u. Decorateur in Paris. (Courrier de l'Art, VI, 51.)

Maréchal, Ch. L., französ. Glasmaler. (Kunst-Chronik, XXII, 17. — Chron. des Arts, 4. — Allg. Kunst-Chronik, XI, 5.)

Miller, Ferd. v., Erzgiesserei-Inspector in München. (Techn. Mittheil. f. Malerei, IV, 30. — Kunst-Chron., XXII, 20. — Wüstemann: Allg. Kunst-Chron., XI, 8. — Pecht: Allgem. Ztg., Beil. 55.)

Oeconomo, Aristides, Portraitmaler in Wien. (Techn. Mitth. f. Malerei, IV, 30.)

Penther, Daniel, Maler in Wien. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 7.)

Perkins, Charles, amerikanischer Kunstforscher. (Kunst-Chronik, XXII, 10.)

Rambert, Eugène, Kunsthistoriker in Lausanne. (Courrier de l'Art, VI, 51.)

Rayet, Olivier, Archäologe in Paris. (Courrier de l'Art, VII, 8.)

Schiff, Mathias, Bildhauer. (Rev. nouv. d'Alsace-Lorraine, VI, 8.)

Spielberg, Herrmann, Professor an der technischen Hochschule in Berlin. (Kunst-Chron., XXII, 10. — Deutsche Bau-Ztg., 99.)

Steinle, Eduard von, Maler in Frankfurt a. M. (Rev. de l'art chrét., XXX, 1. — Archiv für kirchl. Kunst, X, 9.)

Thomas, Karl Gustav Adolf, Landschaftsmaler in Dresden. (Kunst-Chronik, XXII, 19.)

Widter, Anton, Kunstsammler in Wien. (Winter: Allg. Kunst-Chronik, XI, 2.)

Zimmermann, Wilh., Kupferstecher in München. (Wüstemann: Allg. Kunst-Chronik, XI, 7. — Kunst-Chronik, XXII, 20. — Techn. Mitth. f. Malerei, IV, 30.)

III. Architektur.

Aufwendungen, die, für Bauzwecke im Reichshaushalts-Etat pro 1886/87. (Deut. Bau-Ztg., 100.)

Bach, M. Das Plattner'sche Haus in Nürnberg. (Deut. Bau-Ztg., 3.)

Baudenkmale Prags. Das Klementinum. (In böhm. Sprache.) Stavby vedoucí. (Der Bauleiter, 1887, 1.)

Bauhütte, die. Entwürfe im Stile des Mittelalters, angefertigt von Studirenden der techn. Hochschule zu Berlin, unter Leitung von C. Schäfer. 1. u. 2. Bd. gr.-f⁰. (à 60 Lichtdr.-Taf.) Berlin, Wasmuth. à M. 40. —.

Baum. Kirche St. Castulus in Prag. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XII, 3.)

Becker. Das königliche Schloss zu Coblenz. Ein Beitrag zur Geschichte des letzten Kurfürsten von Trier, Clemens Wenzeslaus, und der Stadt Coblenz. Mit 4 Lichtdr.-Bildern. 8⁰, V, 223 S. Coblenz, Groos. M. 2. 50.

— Der Dom zu Worms. (Illustr. Ztg., 2269.)

Bemalung, die, dorischer Tempelgebäude. (Deut. Bau-Ztg., 5 ff.)

Bernardi. Der Escorial. (Ausland, 4.)

Berthelé. Recherches critiques sur trois architectes poitevins de la fin du XIe siècle. (Bull. monument., nov.—déc.)

Blasiis. Le case dei principi Angioini nella piazza di Castelnuovo (cont.) (Arch. stor. per le prov. Napolet., XI, 3.)

Blomfield, R. T. Half-Timber Houses in the Weald of Kent and Neighbourhood. (Portfolio, Januar ff.)

Boeheim, W. Beiträge zur Geschichte der Liebfrauenkirche in Wiener-Neustadt. (Mitth. der k. k. Central-Commiss., N. F., XII, 3.)

Boileau, L. A. Histoire critique de l'invention en architecture: Classification méthodique des œuvres de l'art monumental au point de vue du progrès et de son application à la composition de nouveaux types architectoniques dérivant de l'usage du fer. f⁰, 172 p. et 20 pl. Paris, Dunot.

Bonelli, P. Passatempi artistici. Brani topografici di Roma nei secoli XV e XVI e loro nomenclatura. (Il Buonarroti, Ser. III, Quad. X, Vol. 2.)

Burckhardt, A. u. R. Wackernagel. Geschichte und Beschreibung des Rathhauses zu Basel. gr. 4⁰, 66 S. mit eingedr. Fig. und 32 Taf. in Lichtdr. Basel, Detloff. M. 10. —.

Capitello, un, del palazzo ducale (rappresentante il matrimonio); note illustrative di G. A. 8⁰, 7 p. Venezia, Ancora.

Caselli, C. Progetti d'ingrandimento della chiesa parrocchiale di Camagna. (Casale Monferrato.) 4⁰, 4 p. con 4 tav. Torino, Camilla e Bertolero.

Chiechio, G. C. L'ingegnere ed architetto Francesco Gallo 1672—1750. 8⁰, 77 p. con ritratto. Torino, Derossi.

Cöln in seinen alten und neuen Architekturen. Orig.-Aufnahmen nach der Natur von G. Koppmann & Co. Herausg. von A. Hartel. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (10 Lichtdr.-Taf.) Leipzig, Dorn & Merfeld. M. 10. —.

Czullik, Aug. Eisgrub und seine Parkanlagen. Mit 14 Lichtdruckbild. qu.-gr. 8⁰, 19 S. Wien, Huber & Lahme. M. 5. —.

Details, architektonische, von ausgeführten Bauwerken mit besond. Berücksichtigung der von Hugo Licht publicirten Werke: Architektur Berlins — Architektur Deutschlands — Architektur der Gegenwart. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (20 Lichtdr.-Taf.) Berlin, Wasmuth. M. 16. —.

Dion, A. Nôtre-Dame en Vaux à Chalons-sur-Marne. (Bullet. monument., nov., déc.)

Erculei, R. Les deux palais Odescalchi à Rome. (Courrier de l'Art, VII, 3.)

Fadra. Die ehemalige Kirche der Apostel Philipp und Jakob im Kloster Sedlec. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XII, 4.)

Fonteyne, J. Plafonds. 30 autogr. Taf. [Aus: „Praxis der Architekten".] f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 15. —.

Frage, zur, der Wiederherstellung des Domes zu Worms. (Deut. Bau-Ztg., 99 ff.)

Gewölbeformen und Gewölbesysteme der romanischen Baukunst. (Wochenbl. f. Baukde., 1.)

Geymüller, H. de. Les Du Cerceau. 4⁰, X, 348 p. avec 137 grav. et 4 pl. hors texte. Paris, Rouam. fr. 50. —. (Bibl. intern. de l'Art.)

Halle. Neue Stadttheater, das, in Halle a. S. (Deut. Bau-Ztg., 93.)

Haus „zur Kugel" am Hof in Wien. (Hierzu Taf. 12—15.) (Allg. Bau-Ztg., 1887, Heft 1.)

Hazlitt. The Ducal Palace at Venise. (Antiquary, Januar.)

Herstellung, die, des Domes in Merseburg. (Deut. Bau-Ztg., 91.)

Hofmann-Karlsruhe, A. Die französische Architektur der dritten Republik. (Deut. Bau-Ztg., 1 ff.)

Jessen. Die Baukunst auf Ausstellungen. (Gegenwart, 5.)

Ilg, A. Fischer von Erlach. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 4.)

Kirche, die ehemalige, zu Vill. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XII, 4.)

Kitton, F. G. Honghton Hall and the Walpoles. (Art Journal, März.)

Köstlin. Das Kaiserliche Stiftungshaus in Wien. (Allg. Bau-Ztg., LII, 1.)

Landeshaus, das, der Provinz Brandenburg. (Deut. Bau-Ztg., 103.)

Lasteyrie, E. Étude archéologique sur l'église de St. Pierre d'Aulnay. (Charente-Inférieure.) (Gaz. Archéol., XII, 11. 12.)

Lefèvre-Pontalis, E. Monographie des églises de Juziers, Meulon et Triel. 8⁰, 44 p. Versailles, imp. Cerf et fils.

Leyland, J. Putney. (Portfolio, Januar.)

Marchesi, A. Concorso per la costruzione del palazzo di giustizia in Roma: relazione sul progetto „Ape" N⁰ 41. f⁰, 12 p. con tav. Roma, Italiano.

Märtens, H. Praktische Aesthetik der Baukunst u. der gewerblichen Künste, als Compendium bearb. 2. gänzl. umgearb. u. verm. Aufl. gr. 8⁰, IV, 117 S. Bonn, Cohen & S. M. 3. —.

Mercer. The Church of S. Maria della Consolazione at Todi. (Academy, 760.)

Näher, J. Die Burgen in Elsass-Lothringen. Ein Beitrag zur Kenntniss der Militär-Architektur des Mittelalters. 1. Heft. Die Burgen in Unter-Elsass. 2. Heft. Die Burgen in Ober-Elsass u. in Lothringen. (Mit 15 Taf., die autogr. Aufnahmen von 60 Burgen enth.) gr. 4⁰, VI, 32 u. 13 S. Strassburg, Noiriel. M. 10. —.

Neubauten, belgische. Herausg. von der Société centrale d'architecture de Belgique. 50 Taf. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (10 Photolith.) Berlin, Claesen & Co. M. 8. —.

Paggi, V. S. Maria della Visitazione in Genova. (Giorn. Ligustico, XIV, 1—2.)

Pascal, J. L. Notice sur la vie et les œuvres d'Emmanuel Brune, architecte du gouvernement. 8⁰, 15 p. Paris, Chaix. (Extr. du Bull. de la Soc. centr. des architectes.)

Pfarrkirche, die, in Bozen. (Ueb. Land u. Meer, XXIX, 11. 12.)

Pfnor, R. Architecture et décoration des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI au palais de Fontainebleau, dessinées et accompagnées d'un texte historique et descriptif. f⁰, 24 p. et 80 pl. Paris, Claesen.

Relazione al consiglio comunale del progetto di completamento del palazzo Marino nella fronte verso piazza della Scala. 4⁰, 17 p. con 2 tav. Milano, Bernardoni di C. Rebeschini e C.

Renaissance, schlesische, des 17. Jahrhunderts. (Deut. Bau-Ztg., 97—99.)

Rhön. Die Kapelle der karolingischen Pfalz zu Aachen. (Zeitschr. d. Aach. Gesch.-Ver., VIII.)

Rom. Die beiden Palazzi Odescalchi in Rom. (Kunst-Chronik, XXII, 21.)

Rubbiani, A. La chiesa di S. Francesco in Bologna, con atlante di nove tavole. 4⁰, XIIj, 157 p. con 9 tav. Bologna, Nic. Zanichelli.

Rückwardt, H. Cölner Neubauten. Eine Sammlung d. schönsten Façaden d. in der Neuzeit in Cöln a. Rh. ausgeführten Bauten. [Sep.-Ausg. der Architecton. Studienblätter.] Photograph. Orig.-Aufnahmen nach der Natur, in Lichtdr. 1. Ser. 30 Tafeln. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 36. —.

Rziha, Fr. Die Legende der Schutzpatrone des Steinmetzhandwerkes. (Arch. f. kirchl. Kunst, X, 10.)

Salveraglio, Fil. Il duomo di Milano: saggio bibliografico. 8⁰, 56 p. Milano, Bortolotti di Gius. Prato.

Schleicher, W. Die Maria-Apollonia-Krippe zu Düren. (Deut. Bau-Ztg., 13.)

Schleuning, W. Die Michaelis-Basilika auf dem heil. Berg bei Heidelberg. Eine baugeschichtl. Studie. Auf Grund der vom grossh. bad. Cult.-Ministerium veranstalteten, vom Verf. geleiteten Ausgrabungen im Sommer 1886. Mit 29 Illustr. im Text u. 9 Taf. im Anh. gr. 4⁰, V, 45 S. Heidelberg, Nonnburg-Schleuning. M. 6. —.

Schroll, B. Das Kloster d. Augustiner-Eremiten zu Völkermarkt. (Carinthia, 1.)

Schuler, C. et G. **Save**. La Chapelle de Grandrupt à Gerbéviller. 8⁰, 11 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. des Mém. de la Soc. d'arch. lorraine pour 1886.)

Schumann, P. Blondel, Nehring und Broebes. (Kunst-Chronik, XXII, 21.)

Sédille, P. Théodore Ballu, architecte (1817 bis 1885). Notice lue dans la séance solennelle du congrès des architectes français à l'École nationale des beaux-arts le 12 juin 1886. 8⁰, 17 p. Paris, Chaix. (Extr. du Bull. de la Soc. centr. des architectes.)

Simil, A. La tour de 300 mètres de 1889 et la tour de 1000 pieds projétée à Paris en 1845. (Encyclop. d'Architect., V, 5.)

Steche, R. Das Palais im königl. Grossen Garten zu Dresden. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 103. 104.)

Stiftungshaus, das kaiserliche, in Wien. (Allg. Bau-Ztg., 1887, Heft 1.)

Stübben. Die Freilegung des Domes zu Cöln. (Deut. Bau-Ztg., 94.)

— Wer war der erste Baumeister des Cölner Domes? (Deut. Bau-Ztg., 96.)

Suttner, G. Frh. v. Zur Geschichte des Entstehens des Palais Sr. kais. Hoheit des Herrn Erzherzogs Rainer. (Monatsbl. d. Alterthums-Ver. zu Wien, III, 12.)

Trapp. Die ehemalige Klosterkirche zu Saar. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XII, 3.)

Tuccio Manetti, A. di. Filippo Brunellesco. Mit Ergänzungen aus Vasari u. A., herausg. von H. Holtzinger. gr. 8⁰, VIII, 104 S. Stuttgart, Kohlhammer. M. 2. 40.

Wiederaufbau des Königsschlosses Christiansborg in Kopenhagen. (Deut. Bau-Ztg., 1887, 2.)

Wirth, B. A Kingly Architect. Linderhof and Neuschwanstein. (Magaz. of Art, Januar.)

IV. Sculptur.

Altarschnitzwerk, das, der St.Nicolai-(Altstädter) Kirche in Bielefeld. (Correspondenzbl. z. D. Maler-Journ., 8.)

Artistes et fondateurs. (Chron. des Arts, 3 ff.)

Babelon, Ernst. Satyre dansant. Statuette de bronze du Cabinet des Médailles. (Gaz. Arch., XII, 11. 12.)

Bazin. L'Artémis marseillaise du musée d'Avignon. (Rev. archéol., nov.—déc.)

Bertrand, A. L'esthétique de François Rude. (Nouv. revue, 15 nov.)

Bode, W. Ein Altar in Kehlheimer Stein vom Augsburger Meister Hans Daucher in den kgl. Museen zu Berlin. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VIII, 1.)

Cerf. Études sur quelques statues de la cathédrale de Reims. 8⁰, 42 p. Reims, imp. Monce.

Cloquet, L. Les monuments funéraires tournaisiens au moyen-âge. (Revue de l'art chrét., N. S., V, 1.)

Collignon, M. La Sculpture Antique au British Museum. (Gaz. des B.-Arts, févr. ff.)

— Torses archaïques en marbre provenant d'Actium. (Gaz. archéol., 9. 10.)

Contemporary french sculptors: Chapu and Dubois. (Century, December.)

Cournault, Ch. Ligier Richier. (Suite.) (L'Art, 15 janv.)

Dannecker, E. Lettres inédites du sculpteur Dannecker. (Courr. de l'Art, VI, 51.)

Emerson, A. The Portraiture of Alexander the Great: a Terracotta Head in Munich. (Amer. Journ. of Archaeol., II, 4.)

Essenwein, A. Das Denkmal des Kurfürsten Uriel v. Gemmingen im Dome zu Mainz. (Anz. d. german. Nationalmus., II, 1.)

Fleury, G. Une statuette équestre en bronze de l'époque gallo-romaine. 8⁰, 14 p. et 2 planch. Mamers, Fleury et Dangin. (Extr. de la Rev. hist. et archéol. du Maine.)

Fonteyne, J. Arbeiten des Steinbildhauers. Kamine und Grabsteine. 30 (autogr.) Taf. [Aus: „Praxis d. Architekten".] f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 15. —.

Förster, R. Pheidias der Vater des Archimedes. (Neue Jahrb. f. Philol. u. Pädagog., 10.)

Frey, C. Vita di Lorenzo Ghiberti Scultore Fiorentino con i commentarj di Lorenzo Ghiberti e con aggiunte e note. XI, 115 S. [Sammlung ausgewählter Biographien V.'s. Zum Gebrauche bei Vorlesungen.] 8⁰. Berlin, Hertz. M. 3. —.

Ginoux, Ch. Restauration du portique et des cariatides de Pierre Puget, à Toulon. (Chron. des Arts, 1.)

Ilg, A. Adam und Eva, Bronzerelief von Ludwig Krug im Brünner Museum. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XII, 3.)

— Antonio Dario. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XII, 4.)

Julien, A. La statue de Berlioz. (Chron. des B.-Arts, 19—20.)

Ivoires du XIIIe siècle, au musée chrétien du Vatican. (Rev. de l'art chrét., XXX, 1.)

Koepp, F. Archaische Sculpturen in Rom. (Mittheil. d. K. deutschen archäol. Instituts, röm. Abth., 1.)

Locard, A. Discours prononcé aux funérailles de Joseph-Hugues Fabisch, statuaire, le 9 sept. 1886. 8⁰, 18 p. Lyon, imp. Plan.

Luthmer, F. Zwei Figuren von Wenzel Jamnitzer. (Kunstgewerbebl., III, 5.)

Malamani. La morte di Canova. (Arch. Veneto, 63.)

Marburg. Die polychrome Statue der hl. Elisabeth in Marburg. (Kunst-Chronik, XXII, 11.)

Marmottan, P. Les Statues de Paris. 18⁰, 256 p. avec 35 grav. Paris, Laurenz. fr. 3. 50. (Bibl. d'hist. et d'art.)

Marx, F. Rilievo della Villa Albani. (Mitth. d k. deut. arch. Inst., röm. Abth., 1.)

Monkhouse, Cos. Auguste Rodin. (Portfolio, Januar.)

Neumann, W. Der Grabstein d. Johann Steger, Bürgermeisters von Wien. (Wiener Dombau-Vereinsbl., 45.)

Nicaise, A. Sur un buste antique en marbre, trouvé au Châtelet (Haute-Marne). (Gazette archéol., 9. 10.)

Nyrop, C. Florentinische Bildschnitzerei. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1887, 1.)

Rosenberg, A. Die Concurrenz um das Lessingdenkmal für Berlin. (Kunst-Chron., XXII, 13. — Grenzboten, XXXXVI, 1.)

Schmarsow, A. Donatello. Eine Studie über den Entwicklungsgang des Künstlers und die Reihenfolge seiner Werke. Festgabe zum 500-jährig. Jubiläum der Geburt Donatello's. Mit 3 Lichtdr.-Taf. nach einem verloren geglaubten Werke des Meisters. Publication d. Vereins f. Gesch. d. bild. Künste zu Breslau 1886. hoch 4⁰, IV, 56 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 4. —

Sforza, G. Gli scultori della famiglia Lazzoni di Carrara: memoria. 8⁰, 12 p. Modena, G. T. Vicenzi e Nipoti.

Sorlin Dorigny, A. Buste d'Hadrien au Musée Britannique. (Gaz. archéol., XII, 11. 12.)

Standbild der Freiheit im Hafen von New-York. (Centralbl. d. Bauverwaltg., 50.)

Strzygowski, J. Ein neuer Donatello. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XXII, 5.)

Symonds. Benvenuto Cellini's Charakter. (Fortnightly Rev., Januar.)

Tschudi, H. Das Confessions-Tabernakel Sixtus IV. in St. Peter zu Rom. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml., VIII, 1.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Alberti, C. Ludwig Knaus. (Allg. Kunstchron., XI, 10.)

Amoretten und decorative Figuren v. F. Gonin, R. Morgari, Dauck u. A. Decorative Compositionen und Allegorien, Plafonds, Gruppen, Medaillons etc. 60 Lichtdr.-Taf. 1. Serie. fol. 20 Taf. Berlin, Claesen et Cie. M. 50. —.

Armstrong, A. Scottisch Painters. (Portfolio, März ff.)

Ausmalung, die, des Chores von St. Martin in Freiburg i. Br. (Centralblatt der Bauverwaltung, 48. 49.)

Bachelin, L. Dubois, Charles Édouard, peintre de paysages à Neuchâtel, † 1885. (In desselben Autors Mélanges d'histoire et d'art, Paris 1887.)

Bahr, H. Zur Geschichte der modernen Malerei. (Deut. Warte, VI, 12.)

Baldinucci, F. Notizie riguardanti la vita di Carlo Dolci, pittore fiorentino, tolte dall' opera circa i professori del disegno. 16⁰, 47 p. Firenze, Ed. Ducci.

Bassiner, H. Praktisches Handbuch für Decorations- u. Zimmer-Maler, Schilder-Maler, Vergolder, Lackirer u. Fachgenossen. 12⁰, 88 S. Lübben, Volger. M. 2. —.

Battaglini, G. C. Descrizione della tavola nella chiesa di S. Giulano di Rimini, dipinta il 1409 dal maestro Bitino. 8⁰, 24 p. Firenze, Patronato.

Baudry, P. Quelques lettres inédites de Paul Baudry; publiées par Julien Merland. 8⁰, 19 p. Nantes, imp. Mellinet et Cie.

Bernardus Pictor. (Art Journal, Febr.)

Buchholz, G. Die Trionfi des Petrarca zu Dresden und Wien. (Zeitschr. für bild. Kunst, XXII, 4.)

Cartons, aus den, des Prof. Fr. Zènísèk für Fenster der Kirche in Karolinenthal. (In böhm. Sprache.) Svètozor 1887, 17.

Chardin, P. Peintures murales de Kermaria-Nisquit (Côtes-du-Nord.) 8⁰, 23 p. avec fig. et pl. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Charles, R. Le Vitrail de la Compassion de la Vierge à l'église de La Ferté-Bernard (Sarthe); 8⁰, 14 p. et 2 pl. Le Mans, Pellechat.

Christ before Pilate, by M. de Munkacsy. 4⁰, 114 p. avec grav. et 2 pl. à l'eau-forte. Paris, imp. Lahure.

Day, L. An Artist in design. (Magaz. of Art, Januar.)

Delaborde. Vie et ouvrages de P. Baudry. (Rev. polit. et littér., 23 oct.)

Durand-Gréville. Les Nouveaux Documents Hollandais sur la Ronde de Nuit, de Rembrandt. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

Ephrussi, C. Paul Baudry, sa vie et son œuvre. 4⁰, 332 p. avec 11 pl. hors texte et 61 grav. Paris, Baschet.

Essenwein, A. Die Weihe der Osterspeisen (Miniatur in Berlin). (Anz. d. germ. National-Museums, 35. 36.)

Feuillet de Conches. L'école anglaise de peinture; les miniaturistes. (Artiste, nov.)

Fischer, L. Michael Pacher. (Stud. u. Mitth. aus d. Benedictinerorden, IV.)

Förster, R. Die Verläumdung des Apelles in der Renaissance. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VIII, 1.)

Fortuny and Decamps. (Atlantic Monthly, Oct.)

Frederiks, J. G. Het portret der weduwe van Admiral Zwartenhond door Rembrandt, Rijksmuseum te Amsterdam. (Archief voor Nederl. Kunstg., VI, 13 ff.)

Frimmel, Th. Zur Kenntniss des Aachener Ottonenkodex. (Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins, VIII. Bd.)

Frothingham, I. Notes on christian mosaics. The portico of the Lateran Basilica. (Amer. Journ. of Archaeol., II, 4.)

Genevay. Charles le Brun. (Rev. crit.., XXI, 1.)

Gnoli. Un disegno di Michelangelo per la Colonna Trajana. (Nuova Antol., XXIII.)

Granberg, O. Ambrosius Bosschaert. (Oud-Holland, 4.)

Gruz, H. Motive der modernen Decorationsmalerei. N. F. (In 5 Liefgn.) 1. Lfg. f⁰. (5 Chromolith.) Berlin, Claesen & Co. M. 10. —.

Günther, F. Der „Wonnetraum" von M. Suchorowsky. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 9.)

Haanen, van Cécil. (Zeitschr. für bild. Kunst, XXII, 4.)

Hamerton. Rossetti and Delacroix. (Acad. 772.)

Holbein, H. Dessins d'ornements de H. Holbein, fac-similé en photogr.; texte par Ed. His. f⁰, XLIII p. et 51 pl. Paris, Boussou, Valadon et Cie. fr. 200. —.

Hosäus, W. Der heilige Sixtus auf dem Gemälde Raphael's „Die sixtinische Madonna". (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 10. 11.)

Howitt, Margaret. Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen u. andern Dokumenten des handschriftl. Nachlasses geschildert. Hrsg. v. Frz. Binder. 2 Bde. mit 2 Bildnissen Overbecks, 1 Fcsm. u. 7 Stichen. 8⁰, XV, 562 und VII, 451 S. Freiburg im B., Herder. M. 6. —.

Jessen, P. Carl v. Piloty und die deutsche Kunst. (Gegenwart, XXXI, 1.)

Justi, C. Der Altarschrein des Licenciaten Gonzalez in S. Salvador zu Valladolid. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VIII, 1.)

Kämmerer. L. Die Landschaft in der deutschen Kunst bis zum Tode Albrecht Dürer's. Studien zur Geschichte der deutschen Landschaftsmalerei. (Inauguraldiss. Leipzig. 107 S.)

Kämmerer, L. VIII, 107 S. (Beiträge z. Kunstgesch., N. F., IV.) M. 2. —.

Kaufmann, L. Albrecht Dürer. 2. verb. Aufl. Mit 1 Heliogr., 5 Lichtdr. u. 9 Holzschn. gr. 8°, XIII, 184 S. Freiburg i. Br., Herder.

Kisa, A. Malerei und Weltschmerz. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 2.)

Knackfuss. Dürer als Bildnissmaler. (Daheim, XXIII, 20.)

Lafenestre, G. Titien et les princes de son temps. (Rev. des Deux Mondes, 1er déc.)

— Les dernières années du Titien. (Artiste, novembre.)

Laffitte, P. A propos de Murillo. (Magasin Pittoresque, 31 oct.)

Largajolli, L. Una Danza dei Morti del sec. XVI nell' alto Trentino (a Pinzolo). (Archivio Trentino, V.)

Lermolieff, J. Noch einmal das venezianische Skizzenbuch. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 4.)

Letherbrow, T. William Hull in the Lake Country, with letters from the English Lakes, by William Hull. (Portfolio, Februar.)

Lucas, Seymour. (Art Journal, März.)

Malerei, die Belgische, und ihre Geschichte. (Wartburg, XIII, 12.)

Malereien im Zeughause (zu Berlin). (Correspbl. z. D. Maler-Journ., 11.)

Meyer, J. Die florentinische Malerei und der Charakter der Kunst im Quattrocento. (Deut. Rundschau, XIII, 5.)

Meyer von Bremen, Johann, Maler in Berlin. (Courrier de l'Art, VI, 51.)

Meynell, A. A German Military Painter, A. von Werner. (Art Journal, Januar.)

Minghetti, M. Rafael Santis Freundeskreis in Rom. (Nord und Süd, März.)

Molkenboer, W. B. G. Oefeningen in lijn en kleur. N° 1—10. 4°. (160 gelith. gekl. pl.) Groningen, Noordhoff en Smit. pr. N° fr. —. 35.

— — Schetsboek behoorende bij de oefeningen in lijn en kleur. N° 1 en 2. 4°. (32 gelith. pl.) Aldaar. pr. N° fr. —. 30.

Mühlmann, S. T., und **Leval,** A. Die Mosaiken der byzantinischen Klosterkirche Chora (heute Kachrije-Dschamissi) in Konstantinopel nach ihren Inschriften. (Archiv für kirchl. Kunst, X, 9 ff.)

Müller, H. Cercles des aquarellistes et des aquafortistes. (Fédér. artist., 49—52.)

Müntz. Peinture du palais des papes à Avignon. (Gaz. archéol., 9. 10.)

Neues aus dem Leben des Malers Fr. Overbeck. (Wissensch. Beil. der Leipz. Ztg., 16—17.)

Neuwirth. Zur Geschichte der Miniaturmalerei in Oesterreich. (Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wissensch. zu Wien, CXIII, 1.)

Nolhac. Petites Notes sur l'Art Italien. Raphael et le Virgile du Vatican. (Courr. de l'Art, VII, 10.)

Overbeck, Friedrich. (Kirchen-Schmuck, XVIII, 1 ff.)

Pératé, A. Dessins inédits de Sandro Boticelli pour illustrer l'Enfer du Dante. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

Petschnig, H. Die Freske an der Aussenseite des Grätzer Domes. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., N. F., XII, 4.)

Phillips, C. Van Dyck. (Art Journal, Januar.)

— The Old Masters at the Royal Academy. I. (Acad., 767.)

Pictorial Art, the, of Japan. (Blackwood's Edinburgh Magazine, Februar.)

Pictorial Arts of Japan. (Quarterly Review, Januar.)

Pietsch, L. Malerinnen der Gegenwart. (Illustr. Ztg., 2272.)

Pinker, P. E. Ludwig Passini, a painter of modern Venetian life. (Magaz. of Art, Febr.)

Portrait, un, par Rembrandt. (Magas. pittor., Januar.)

Rahn, J. R. Die Todesbilder im Beinhaus von Lenk (Wallis). (Anzeig. für schweiz. Alterthumsk., 1.)

— Cristophorusbild an der Kirche von Rossura (Tessin). (Anz. für schweiz. Alterthumsk., 1.)

Reber, F. Ueber Bühnendecorationen. (Kunst für Alle, II, 7.)

Reiber, E. Les Propos de table de la vieille Alsace, illustrés tout au long de dessins originaux des anciens maîtres alsaciens: œuvre de réconfort ajustée à l'heure présente, traduite, annotée et enrichie de compositions nouvelles. 4°. (XVI—233 p. avec frontispices, portraits etc.) Paris, Launette. fr. 50. —.

Reichensperger, A. Erinnerungen an Eduard Ritter v. Steinle. 8°, 63 S. [Separ.-Ausg. der „Frankf. zeitgemässe Broschüren."] Frankfurt a. M., A. Foesser Nachf. 1887.

Rondot, N. Les Peintres de Troyes du nom de Pothier. 8°, 27 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. de la Rev. franç. 1884.)

Rosenberg, A. Ein neuer Rembrandt. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 5.)

Schmarsow, A. Ottaviano Ubaldini in Melozzo's Bild und Giovanni Santi's Versen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VIII, 1.)

Schmid, M., Wandgemälde in der Villa Tschavoll bei Feldkirch. (Illustr. Ztg., 2267.)

Schmuck, festlicher, des Akademiegebäudes (zu Berlin). (Correspbl. z. D. Maler-Journ., 11.)

Schrott, J. Zur Erklärung des Jüngsten Gerichtes von P. Cornelius. (Allg. Ztg., Beil. 57.)

Stave, C. Die Admiralstube im Rathskeller zu Lübeck. (Correspbl. z. D. Maler-Journ., 11.)

Stephens, F. G. George Frederic Watts. (Portfolio, Januar.)

Verdavainne, G. Peintures décoratives de la salle du Conseil provincial du Brabant. (La Fédération artistique, 49—52.)

Veth, G. H. Dirk van Hoogstraten. (Oud-Holland, 4.)

Vögelin. Façadenmalerei in der Schweiz. (Anz. f. schweiz. Alterthumsk., 1.)

Walcher, K. Bilder vom Hochaltar in Drackenstein. Eine kunsthistor. Studie. Mit 4 Abbildgn. in Lichtdr. 8°, IV, 28 S. Stuttgart, Kohlhammer. M. 3. —.

Wandmalereien, die, in der Kapelle der Burg Obermontani in Vintsgau. (Mitth. der k. k. Central-Commiss., N. F., XII, 4.)

Willi. Schweizerische Glasgemälde in Lichtenthal. (Anz. f. schweiz. Alterthumsk., 1.)

Wolf-Südhausen, J. Studien über Wesen und Geschichte der Malerei. gr. 8°, VII, 319 S. Zürich, Verlags-Magazin. M. 5. —.

Wüstemann. Eduard Grützner. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 6.)

Zimmern, H. Michetti. (Art Journal, Januar.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Amberg, J. Der Medailleur Johann Karl Hedlinger. [Aus: „Geschichtsfreund".] Mit 1 Portr. und 3 artist. Taf. gr. 8⁰, 286 S. Einsiedeln, Gebr. Benzinger. M. 3. 20.

Archives heraldiques et sigillographiques, publiés à Neuchâtel par M. Tripet. Vol. I, 1, 1887.

Babelon, E. Description historique et chronologique des monnaies de la république romaine vulgairement appelées monnaies consulaires. T. 2. 8⁰, 673 p. Paris, imp. Levé.

— Sur la numismatique des villes d'Asie-Mineure qui ont porté le nom de Comana. (Revue numism., 4.)

Baillet. Sceaux hétéens de la collection de M. G. Schlumberger. (Rev. archéol., nov.—déc.)

Borghesi, B. Delle monete citate negli statuti della repubblica di San Marino: nota inedita. 8⁰, 14 p. Bologna, Fava e Garagnani.

Camée, le grand, de Vienne. (Chronique des Arts, 2.)

Catalogo degli oggetti esposti nel padiglione del risorgimento italiano, con introduzione di Cesare Correnti. P. I: Medagliere. 8⁰, 376 p. con 13 tav. Milano, Frat. Dumolard.

Chardin. Recueil de peintures et sculptures héraldiques: la cathédrale de Trégnier. (Bull. monum., 9—10.)

Cumont. Médaille pour récompenser les services rendus aux armées de l'Autriche et de ses alliés en guerre avec la République française (1792—94); le scel et le contre-scel du conseil de Gueldre. (Rev. belge numism., XLIII, 1.)

Danicourt, A. Sur quelques monnaies gauloises trouvées en Picardie. 8⁰, 6 p. et pl. Abbeville, imp. du Pilote de la Somme. (Extr. du Cabinet hist. de l'Artois et de la Picardie, sept. 1886.)

Daucoisne. Petits méreaux de plomb d'Arras. (Rev. belge numism., XLIII, 1.)

Deloche. Anneaux et cachets de l'époque Mérovingienne. (Rev. archéol., sept.—oct.)

Demole, E. Histoire monétaire de Genève de 1535 à 1792. Genève, Georg.

Dimitz, A. Ueber Archive u. Siegel der Städte und Märkte in Krain. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XII, 4.)

Dirks. La trouvaille de Drouryp, en Frise. (Rev. belge numism., XLIII, 1.)

Dulieu, F. Un Médaillon de Ringel. (L'Art, 1 févr.)

Engel, A. Notes sur les collections numismatiques de l'Espagne. (Bull. mens. de numism. et d'archéol., 6e vol., 1. 2.)

Evans. A Hoard of English Gold Coins found at Park Street, near St. Albans. (Numismatic Chronicle, III.)

Giel, Chr. Kleine Beiträge zur antiken Numismatik Südrusslands. Mit 5 Taf. gr. 4⁰, III, 43 S. Berlin, A. Weyl. M. 6. —.

Graser, A. Geschnittene Edelsteine. (Mitth. d. Nordböhm. Gew.-Mus., 1.)

Grueber. On a Unique and unpublished Medal of Anthony Browne, First Viscount Montague. (Numism. Chron., III.)

Hall. On European Gold Coins. (Numismatic Chron., 1886, III.)

Hildebrandt. Wappenfibel. Kurze Zusammenstellung der hauptsächl. herald. u. genealog. Regeln. Im Auftrage d. Ver. „Herold" hersg. Mit 27 Illustr. u. 3 Taf. 8⁰, 56 S. Frankfurt a. M., Rommel. M. 1. —.

Hucher, E. Sceaux de Philippe de Luxembourg, évêque du Mans. 8⁰, 6 p. avec sceaux. Mamers, imp. Fleury et Dangin.

Kameen-Industrie, die, in Italien. (Ausland, 5.)

Kirmis, M. Geschichte der städtischen Münze von Posen. (Zeitschr. d. hist. Gesellsch. f. d. Provinz Posen, II, 3.)

Lambros. Découverte du ducat d'or du grand-maître de Rhodes Dieudonné de Gozon (1346 à 1355. (Rev. numism., sér. III, IV, 4.)

Mach, Anton. Zu den „polnischen Stammwappen" etc. (Deut. Herold, XVII, 10.)

Mahy. Le grand Camée de Vienne. (Gazette archéol., 9. 10.)

Monnaie inédite de Saint-Omer (Pas-de-Calais). (Bull. mens. de numism. et d'archéol., 6e vol., 1. 2.)

Monnaies peu connues des fiefs de Cambresis: Elincourt et Lerain. (Bull. mens. de numism. et d'archéol., 6e vol., 1. 2.)

Mowat. Note sur une pierre gravée servant de cachet. (Rev. archéol., sept.—oct.)

— Explication d'une marque monétaire du temps de Constantin. (Compt. rend. de l'Acad. des inscript., sér. IV, XIV, avril—juin.)

Münzsammlung, die ehemalige, des Benedikt.-Stiftes St. Peter zu Salzburg. (Mitth. d. Ges. für Salzburger Landeskunde, XXVI.)

Rietstap, J. B. Armorial général, précédé d'un dictionnaire des termes du blason. 2e éd. refondue et augm. 2 deelen. Roy.-8⁰, XLII en 1149 bl. in 2 kolomnen met 7 gelith. wapenkaarten; VIII en 1316 bl. in 2 kol. Gouda, G. B. van Goor zonen. f. 52. 70.

Rodgers. Coins supplementary to Mr. Thomas' „Chronicle of the Pathan Kings of Delhi." (Journ. of the Asiat. Soc. of Bengal, I, vol. LV, 2. 3.)

Roman. Classement des monnaies épiscopales de Saint-Paul. (Rev. numism., sér. III, IV, 4.)

Rouyer. Médailles du règne de Louis XIV, se rapportant à l'histoire des Pays-Bas et dont les coins existent au Musée monétaire, à Paris, omises dans le grand ouvrage de Van Loon I. (Rev. belge de numism., XLIII, 1.)

Sauvaire. Matériaux pour servir à l'histoire de la numismatique et de la métrologie musulmanes. (Journal asiat., sér. VIII, 8. 2.)

Serrure, C. A. Etudes sur la numismatique gauloise. (Muséon, 5.)

Siegel, die beiden ältesten, der Altstadt Magdeburg. (Geschichtsbl. f. Stadt u. Land Magdeburg, 4.)

Siegel u. Wappen Herzog Heinrichs von Schwaben, des spätern Königs Heinrich VII. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., 1.)

Schlumberger. Une nouvelle monnaie royale éthiopienne, monnaie d'or du négus Kaleb, roi d'Aksum, conquérant de l'Yémen au VIe siècle. (Compt. rend. de l'Acad. des inscript., sér. IV, XIV, avril—juin.)

— Deux monnaies himyaritiques inédites. (Comptes rend. de l'Acad. des inscr., sér. IV, XIV, avril—juin.)

Schratz, W. Regensburger Wappen. (Der deut. Herold, XVII, 12.)

Smolík, J. Ein Fund von böhmischen u. böhmisch-mährischen Denaren bei Rakvic in Mähren. (In böhm. Sprache.) (Památky, XIII, 7. 8.)

Theobald. On some of the Symbols on the coins of Kunanda. (Journal of the Asiat. Soc. of Bengal, I, vol. LV, 2. 3.)

Tufnell. On a collection of South Indian Coins. (Journ. of the Asiat. Soc. of Bengal, I, vol. LV, 2. 3.)

Vallier, G. Les médailles de la réforme relig. en Suisse. (Rev. belge de Numism., 1886, 4.)

Warnecke, F. Heraldisches Handbuch f. Freunde der Wappenkunst, sowie für Künstler u. Gewerbetreibende bearb. u. mit Beihülfe des kgl. preuss. Cultus-Ministeriums hrsg., mit 33 Handzeichnungen von E. Doepler d. J. 4. Aufl. gr. 4⁰, 52 S. mit 33 Taf. Frankfurt a. M., Rommel. M. 20. —.

Witte, de. Numismatique liégeoise. Jean d'Arkel (1364—1378); Georges d'Autriche (1544 à 1572); Gérard de Groesbeeck (1563—80). (Rev. belge numism., XLIII, 1.)

Z.-W. Das Siegel und Wappen Herz. Heinrichs v. Schwaben, d. späteren Königs Heinrich VII. (Anz. f. schweiz. Alterthumskd., 1.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Abbildung, uhralte und eigendliche, der Churfürstlichen Mäyntzischen weitberümten Stadt Erffurdt. 1675. Neudruck 1886. 3 Blatt. Imp.-f⁰. Erfurt, Villaret. M. 2. —.

Abel, E. Die Incunabeln der Budapester Academie-Bibliothek. (Ungar. Rev., VI, 10.)

Adeline, J. Viollet-le-Duc, Vignettiste. (Livre, VIII, 87.)

Beaulieu, de. Blancs et noirs dans l'Amérique du Nord. (Correspondant, 25 oct.)

Beraldi, H. Les Graveurs du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes. IV. (Brascassat-Chéret.) 8⁰, 207 p. Paris, Conquet.

Bösch, H. Nürnberger Kartenmaler des 16. Jahrhunderts. (Anz. des german. National-Mus., 35. 36.)

British Journal Photographic Almanac and Photographer's Daily Companion for 1887. 12mo. London, Greenwood. 1 sh.

Buchdruck-Clichés nach der Natur. (Schweiz. Gew.-Bl., 4.)

Büchereien, aus alten. (Oesterr. Buchhändler-Corresp., 10.)

Calliano, G. Niederösterreich. Formschneider. (Oesterresp. Buchhändler-Corresp., 5.)

Catalogue d'estampes anciennes (Collection de feu M. Édouard Meaume). Oeuvres des J. Callot, Claude Lorrain, Sébastian Leclerc, artistes Lorrains, portraits historiques pour l'histoire de la Lorraine etc., dont la vente aura lieu les 10, 11 et 12 février 1887. 8⁰, 59 p. Paris, Chamerot; Danlos fils et Delisle.

Chennevières, H. de. Le Livre du sacre de Louis XV. (Rev. des arts décor., 7.)

Cohen, H. et R. **Portalis.** Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIe siècle. 5e éd. augm. 8⁰, XXVI, 379 p. Paris, Rouquette. fr. 25. —.

Cusson. Notice sur une ancienne édition illustrée de la traduction française de l'Imitation. (Bull. du Bibl., juin—juillet.)

Delaborde, K. Engraving: its Origin and History. Translated by Stevenson. 8⁰, 348 p. London, Cassell. 10 sh. 6 d.

Duplessis, G. Le département des estampes à la biblioth. nationale. (Rev. des arts décor., déc.)

Engelmann, E. Die Frithiofs-Sage. Das Lied von Frithiof dem Kühnen für das deutsche Haus. Nach den Quellen der alten isländ. und der E. Tegnér'schen Frithiofs-Sage bearbeitet. Mit 6 Lichtdr.-Bild. u. 50 Illustr. im Text, sowie einem Runen-Alphabet. Nach Zeichnungen von R. E. Kepler, Th. Hoffmann u. A. Lex.-8⁰, IV, 183 S. Stuttgart, Neff. M. 6. —.

Essenwein, A. Hans Tirols Darstellung der Belehnung Ferdinands I. mit den österr. Erblanden durch Kaiser Karl V. auf dem Reichstage zu Augsburg 1530. (Anzeig. d. german. National-Mus., II, 1.)

— Ein Holzschnitt vom Jahre 1407. (Anzeig. d. german. National-Mus., I, 35. 36.)

Estampes, les, en couleur du XVIIIe siècle (École française). Debucourt, Lawreince, Fragonard, Janinet, Huet, Tounay, Descourtis, Regnault, Saint-Aubin etc. Texte par E. Chesneau. Livr. 1 à 8. f⁰, 1—64 p. et 16 pl. en taille-douce imprim. en coul. Paris, Magnin et Cie.

Ex-libris de bibliophiles. (Intermèd. des Chercheurs et Curieux, 25 déc.)

Faucon, M. La librairie des papes d'Avignon: sa formation, sa composition, ses catalogues (1316—1420), d'après les registres de comptes et d'inventaires des archives vaticanes. T. 2. 8⁰, 187 p. Paris, Thorin. (Biblioth. des Écoles franç. d'Athènes et de Rome, fasc. 50e.)

Faulmann, K. Die Initiale. Ein Beitrag zur Geschichte der Bücher-Ornamentik. Mit 156 Initialprob. Lex.-8⁰, 48 S. Wien, Graeser. M. 2. —.

Fiske, W. Books printed in Ireland 1578—1844, a supplement to the British Museum Catalogue. 8⁰, 29 p. Florence, Le Monnier successors.

Fustier, G. Les vicissitudes d'une grande bibliothèque. (Livre, VIII, 87.)

Geymet. Traite pratique de gravure et impression sur zinc par les procédés héliographiques. Ire et IIe part. 2 vol. 18⁰. Ire partie: Préparation du zinc, gravure (VIII—98 p.). IIe part.: Méthode d'impression, procédés inédits (154 p.). Paris, Gauthier-Villars. (Ire partie: fr. 2. —, IIe partie: fr. 3. —.)

Goncourt, E. et J. de. La Femme au XVIIIe siècle. Nouvelle édition, revue, augmentée et illustrée de 64 reproductions sur cuivre, par Dujardin, dont 11 pl. en couleur d'après les originaux de l'époque. 4⁰, VII—403 p. Paris, Firmin-Didot. fr. 30. —.

Gravure, de la, française sur papier de Chine. (Intermèd. des Cherch. et Curieux, 25 janv.)

Harrisse, H. Excerpta Colombiana: bibliographie de quatre cents pièces gothiques, franç., italiennes et latines du commencement du XVIe siècle, non décrites jusqu'ici, précédée d'une histoire de la bibliothèque colombine et de son fondateur. 8⁰, LXXV—320 p. avec grav. Paris, Walter.

Hausbuch, mittelalterliches. Bilderhandschrift des 15. Jahrh., mit vollständ. Text u. fascimilirten Abbildungen. (28 Kupfertaf.) Mit einem Vorworte von A. Essenwein. f⁰, XII, 53 S. Frankfurt a. M., Keller. M. 36. —.

Hessen, L. de. Les grands Éditeurs d'Allemagne. I. Stuttgart. (Le Livre, VIII, 10.)

Holzschnittwerk, ein altes Augsburger. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 3.)

Jahrbuch für Photographie und Reproductionstechnik für das Jahr 1887. Unter Mitwirkung hervorrag. Fachmänner hrsg. von J. M. Eder. 1. Jahrg. Mit 31 Holzschn. u. Zinkotyp. im Texte u. 7 artist. Taf. 12⁰, X, 384 S. Halle, Knapp. M. 3. 50.

Incunable, un, grec de l'imprimerie parisienne du XVIe siècle. (Bullet. de l'histoire de Paris, juillet—août.)

Julliot, G. Quelques gravures sur bois des premiers imprimeurs sénonais. 8⁰, 12 p. et 50 fig. Sens, imp. Duchemin. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol. de Sens.)

Kauffmann, H. Aufi und obi. 20 Federzeichnungen (in Lichtdr.). Mit Gedichten von Pet. Anzinger. gr. 4⁰, 20 Bl. Text. München, Bassermann. M. 22. 50.

Kisa, A. Schwarz und Weiss. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 7.)

Kunst, moderne, in Meister-Holzschnitten. 1. Bd. 1887. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (2½ Bog. Illustr. mit Text, S. 1—4 mit eingedr. Künstlerbildnissen). Berlin, Berl. Verlags-Comptoir, A.-G. M. 1. —.

Lichtpausverfahren, ein neues. (Bayr. Industrie- u. Gewerbebl., 51.)

Lorck, C. B. Eine Bibelausstellung d. deutschen Buchgewerbe-Museums in Leipzig. (Börsenbl. f. d. deut. Buchhandel, 231.)

Lübke, W. Fr. Hanfstängl's neueste Arbeiten. (Allg. Ztg., Beil. 354.)

— Radirung u. Kupferstich. (Gegenwart, XXX, 52.)

Mappe, Berliner, bunte. Orig.-Beiträge Berliner Künstler u. Schriftsteller. gr. 4⁰, IV, 99 S. mit eingedr. Illustr. u. Tafeln. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissensch. M. 10. —.

Meisterwerke der christlich. Kunst. f⁰. (21 Holzschnitttafeln auf Kupferdr.-Papier. Leipzig, Weber. M. 2. —.

Mohr, L. Die Jubelfeste der Buchdruckerkunst und ihre Litteratur. Ein bibliographischer Versuch. Veröffentlicht bei Gelegenheit d. 400jähr. Jubiläums d. Einführung d. Buchdruckerkunst in Wien. [Aus der Oesterr. Buchdrucker-Ztg. abgedruckt und erweitert.] 8⁰, 109 S. Wien, Graeser. M. 2. —.

Neujahrs- und Weihnachtskarten-Industrie, englische. (D. Handels-Mus., II, 2.)

New light on the invention of print. (Bookmart, October.)

Pecht, Fr. Die vervielfältigende Kunst auf der Berliner Jubiläumsausstellung. Ein Nachwort. (Kunst f. Alle, II, 7.)

Probst, J. Matthäus Merian d. Aeltere (1593 bis 1650). (Basler Taschenbuch, 1887.)

Rembe, H. Geschichte der Buchdruckerkunst in der Stadt Eisleben. [Aus: „Zeitschr. d. Harzvereins f. Geschichte etc."] gr. 8⁰, 79 S. Halle, Kropp, Selbstverlag d. Verf. M. 1. 25.

Richter, P. Staffage und Architectur. 1. Hft. f⁰. (4 Chromolith. mit 4 S. Text.) Leipzig, C. G. Naumann. M. 4. —.

R(itter). Ein Gebetbuch mit eingeklebten Teigdrucken. (St. Leopold-Blatt, I, 1.)

Roosevelt, B. La Vie et les Oeuvres de Gustave Doré, d'après les souvenirs de la famille, de ses amis et de l'auteur. Ouvrage traduit de l'anglais par M. du Seigneur. Préface par A. Houssaye. 8⁰, XIV—390 p. avec de nombreux dessins inédits de G. Doré. Paris, Libr. illustrée.

Scheffel's Ekkehard in 10 Lichtdruckbildern von J. Benczur, W. Diez, E. Grützner, J. C. Herterich, L. Hofmann-Zeitz, A. Liezen-Mayer und G. Max. Mit begleit. Text von Ludw. Fulda und Textillustr. von Otto Seitz. gr. 4⁰, 51 S. München, Verlagsanst. f. Kunst. u. Wissensch. M. 20. —.

Schmeller, J. A. Ueber Schrift und Schriftunterricht. (Intern. Zeitschr. f. allg. Sprachwiss. III, 1. Hälfte.)

Schmidt, W. Wenzeslaus de Olomucz. (Kunst-Chronik, XXII, 12.)

Springer, J. Dürer und der Umrissstich „Die Kreuzigung", (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, VIII, 1.)

Staatsanstalt für photographische Technik (in Wien). (Oesterr. Buchhändler-Corresp., 1887, 2.)

Steiff. Zur ältesten Buchdrucker-Geschichte. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, IV, 2.)

Stockbauer, J. Peter Flötner. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 1.)

Stuck, F. Karten und Vignetten. Herausg. von Martin Gerlach. Entwürfe und Compositionsmotive für Weinkarten u. Menus, Hochzeitsblätter, Glückwunschkarten, Programme und Einladungen zu Musik-, Gesangs- oder Ballfesten, zur Jagd etc.; Festkarten f. den Eis-, Wettrenn-, Velociped-, Turn-, Kegel- u. sonst. Sport, nebst einem Cyklus humorist. Vignetten. Zinkographie von C. Meisenbach, München. f⁰. (50 Taf.) Wien, Gerlach u. Schenk. M. 32. —.

Typographie, Hessische, im 17. Jahrhundert. (Oesterr. Buchhändler-Corresp., 51.)

Uzanne, O. Causons gravure. (Livre, VIII, 87.)

Volkmer, O. Mittheilungen über einige neuere Erscheinungen auf dem Gebiete der Reproductionstechnik. (Wochenschr. d. Niederösterr. Gew.-Vereins, 3.)

Wüstemann. Oberländer. (Allg. Kunst-Chron., XI, 2.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Armstrong, W. Costume and Art. (Portfolio, Februar.)

Aussenvergoldung. (Corresp.-Bl. z. Deut. Maler-Journal, 5.)

Bapst, G. Les Germain. (L'art 540, 541.)

— Les diamants de la Couronne. Le Sancy et le miroir de Portugal. (Gaz. des B.-Arts, janv. 1887.)

— Quelques œuvres de Th. Germain. (Rev. des arts décor., 7.)

Barbier de Montault. Ivoires du XIIIe siècle, au musée chrétien du vatican. (Rev. de l'art chrétien, N. S., V, 1.)

Bell. The Iron and Steel Trade. (Fortnightly Review, Januar.)

Benedite, L. La Chinoiserie en France au XVIIIe siècle. (Rev. des arts décor., 8.)

Benvenuti, L. La situla Benvenuti nel museo d'Este. f⁰, 11 p. con 2 tavole. Este, tip. Stratico, 1886.

Bergau, R. Ueber den Werth der Goldschmiedemeistermarken für kunstgeschichtl. Forschungen. (Kunstgewbl., 5.)

Berlepsch, H. E. v. Kunstgewerbliches aus München. (Kunstgewbl., 4.)

Berthelier, E. La Révolution de la soierie lyonnaise: Création à Lyon d'une exposition permanente de la soie, de ses nouveaux produits et de ses nouveaux emplois. 4⁰, 30 p. Lyon, imp. Delaroche et Cie.

Blondel, S. Des Bibliothèques au point de vue de l'ameublement. (Le Livre, 12.)

Bonnaffé, D. Le Coffret de l'Escorial. (Courrier de l'Art, VI, 52.)

— L'Art du bois. Les écoles françaises au XVIe siècle. Bourgogne, Franche-Comté. (L'Art, 541.)

— Études sur le meuble en France au XVIe siècle. (Gaz. des B.-Arts. 1887, 1 ff.)

Bösch, H. Der Goldschmied Christian Empl zu Rattenberg wird von der Leibeigenschaft befreit. (Anz. des germ. Nat.-Mus., 35. 36.)

Boutillier. Le Reliquaire de l'abbesse de Notre-Dame de Nevers, Gabrielle Audrault de Laugeron. 8⁰, 16 p. et pl. Nevers, imp. Vallière.

Brinckmann, J. Eine Kommode von G. Landrin. (Kunstgewbl., 5.)

Briquet, C. M. Recherches sur les premiers papiers employés en Occident et en Orient, du Xe au XIVe siècle. 8⁰, 77 p. Nogent-le-Retrou, imp. Depeley-Gouverneur. (Extr. des Mémoires de la Soc. nat. des antiquaires de France. T. 46.)

Brock, P. Geschnittene und gedrehte Arbeiten von Elfenbein u. dergl. in der alten königlichen Kunstkammer. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1886, 5.)

Brunnhofer, H. Ueber die älteste Herkunft des Silbers und Eisens in Europa. (Fernschau, I, Aarau.)

Bucher, B. Indischer Schmuck. (Allg. Kunst-Chronik, 1.)

Buchner, M. Religion, Künste und Fertigkeiten bei den Kamerunern. (Oesterr. Monatschrift f. d. Orient, 12.)

— Kunstgewerbe bei den Negern. (Westermann's Monatshefte, Dezember.)

Burckhardt, Adalbert. Kirchliche Holzschnitzwerke aus d. mittelalt. Samml. zu Basel. Mit Einleitung. 8 S. f⁰. u. 16 Taf. Lichtdr. Basel, Dettloff. fr. 7. 50.

Burty, Ph. Les arts décoratifs en Espagne. (Rev. des arts décor., déc.)

Ciment porcelaine antinitreux. (Journal manuel de peintures, 8.)

Croix, la, et les chandeliers du grand autel de la cathédrale d'Autun. (Bull. de l'hist. de Paris, juillet—août.)

Danicourt, A. Reliquaire représentant la tête de saint Firmin. 8⁰, 3 p. avec 2 fig. Abbeville, imp. du Pilote de la Somme. (Extr. du Cabinet hist. de l'Artois et de la Picardie, juillet 1886.)

Danko, J. La reliure française et l'ornamentation des livres pendant la Renaissance. 8⁰, XII, 194 p. Budapest.

Dargenty, G. Un Potier. (Courrier de l'Art, VII, 10.)

Dohme, R. Möbel aus den königl. Schlössern zu Berlin und Potsdam. 1. Lfg. f⁰. (25 Lichtdr.-Taf.) Berlin 1886, Wasmuth. M. 25. —.

Duplessis, G. Le Département des estampes à la Biblioth. nat.: la Dentelle. (Rev. des arts, décor., 8.)

— — La Serrurerie. (Rev. des arts décor., 12.)

Eckardt, Th. Wörterbuch der Bekleidung. Erklärung der auf die Kostüme, Volkstrachten und Moden aller Zeiten und Völker bezügl. Namen, sowie aller die Herstellung der Web- und Wirkwaaren, der Putzgegenstände, der weiblichen Handarbeiten etc., betreff. Bezeichnungen. 8⁰, VI, 255 S. Wien, Hartleben. M. 3. —.

Eisengeräthe, Persische. (Kunst u. Gewerbe, II.)

Erinnerung an den historischen Festzug zur Jubiläumsfeier in Heidelberg. f⁰. (22 Photogr. auf 18 Taf. u. 1 Bl. Text.) Heidelberg, Bangel & Schmidt. M. 20. —.

Essenwein, A. Nürnbergischer Schrank vom Beginn des 17. Jahrhunderts. (Anz. d. germ. Nation.-Mus., 35, 36.)

— Trinkgefäss in Gestalt eines buttentragenden Winzers. (Anz. des germ. National-Museums, 35. 36.)

Essenwein, A. Ein Hamburger Ofen des 18. Jahrhunderts. (Anz. d. germ. Nation.-Mus., I, 35. 36.)

Fagan, L. Japanese Art. (Art Journ., 12.)

Fälschungen auf dem Kunstmarkt. (Sprech-Saal, 3.)

Faut-il écrire Boul ou Boule le nom du célèbre ébéniste. (Courr. de Vaugelas, 15 janv.)

Feddersen, A. Isländische Kunstindustrie. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1887, 1.)

Festzug beim Jubiläum der Universität Heidelberg. qu.-8⁰, (11 Lichtdr.) Heidelberg 1886, C. Winters Sort. M. 10. —.

Fink, E. Barbara Uttmann, die Begründerin der Spitzenindustrie im Erzgebirge. Ein Beitrag zur Gesch. ihres Lebens u. Wirkens u. z. Würdigung ihrer Verdienste. Mit 3 Abbildgn. 8⁰, IV, 39 S. Annaberg, Rudolph & Dieterici. M. —. 50.

Flach-Facettir-Maschine. (Centralbl. für Glas-Ind. u. Keramik, 43.)

Focke, J. Fayencefabrikation bei Vegesack. (Mitth. d. Gew.-Mus. zu Bremen, 1886, 6, 11 ff.)

Friedrich, C. Die Glashütte in Ehrenfeld. (Sprech-Saal, 9.)

Furtwaengler, A. u. G. **Loeschcke.** Mykenische Vasen. Vorhellenische Thongefässe aus dem Gebiete des Mittelmeeres. Im Auftrage des kaiserl. deutschen Archäolog. Instituts in Athen herausgeg. Mit einem Atlas von 44 Taf. f⁰, XV, 88 S. mit 5 Lichtdr.-Taf. Berlin, Asher & Co. M. 115. —.

Garnier. Les Industries d'Art dans l'ancienne France. (L'Art, 15 févr. ff.)

Gauthier, G. Note sur un carrelage émaillé du XIVe siècle découvert au château de Roulans (Doubs). 8⁰, 11 p. et 3 pl. Besançon, imp. Dodivers et Cie. (Extr. du Bull. de l'Acad. de Besançon.)

Gauthier, Th. Émaux et Camées. En 18⁰ (232 p. et portrait à l'eau-forte). Paris, Charpentier. fr. 3. 50. (Bibliothèque Charpentier.)

Geering, T. Leben und Treiben auf den Basler Zünften im Mittelalter. (Sep.-Abdr. aus Gesch. v. Handel u. Ind. Basels.)

Geymet. Traité pratique de gravure sur verre par les procédés héliographiques. In 18 jésus, VI—172 p. Paris, Gauthier-Villars. (Biblioth. photograph.)

Glas, antikes. (Sprech-Saal, 1.)

Glasbearbeitungsverfahren. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 42.)

Glasuren von persischen Fayencen. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 38.)

Gobelins, zu den, im Dom zu Trient. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XII, 3.)

Gräf, M. Detaillirbuch für Holzindustrie. Für Tischler, Bildhauer, Drechsler u. Architekten herausg. (In 15—18 Heften.) 1. Heft. f⁰. (4 Taf. mit 1 Bl. Text.) Halle, Knapp. M. 1. 50.

Graul, A. Boulle und Boulle-Möbel. (Kunstgew.-Bl., 3.)

Grès cérames à armoiries liégeoises. (Bull. du Cercle archéol. liégeois, XIX, 1.)

Guadamecils. (Blätter f. Kunstgewerbe, XV, 12.)

Guiffrey, J. La Tapisserie de la Chaste Suzanne, notice historique et critique. Avec une introduction par P. Marmottan. 4⁰, 53 p. et 4 phot. Paris, Plon, Nourrit et Cie. fr. 10. —.

Hannover, E. Japanische Kunst. (In dänisch. Sprache.) (Tilskueren, Morts, 1886.)

— Französische Möbelkunst im vorigen Jahrhundert. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstindust., 1886, 6.)

Harris, A. Industrial Art in Württemberg. (Art Journal, Jan.)

Hausindustrie, die, im Thüringer Wald. (Schweiz. Gewerbebl., 2.)

Henke, A. Zinn-Intarsia für massives Holz. (Wieck's Gew.-Ztg., 2.)

Holzarbeiten, eingelegte. (Mitth. d. Gew.-Mus. zu Bremen, 1886, 8.)

Holzmosaikbilder. (Correspondenzblatt z. Deut. Maler-Journal, 5.)

Huber, A. Moderne Sitzmöbel. 1. Abth. Polstermöbel. 1. Serie. 24 Taf. in feinstem Farbenlichtdr. auf Carton. (In 4 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰. (6 Taf.) Berlin, Claesen & Co. M. 6. —.

Hübler. Zur Geschichte der deutschen Industrie Nordböhmens. II. Ig. Ginzkey. (Mitth. d. Ver. f. Gesch. d. Deut. in Böhmen, XXV, 2.)

Kellner, W. Die Perlen- u. Spielwaarenindustrie im Thüringerwald. (Deut. Handels-Mus., 8.)

Kick, W. u. O. **Seubert.** Der Tapezier. Eine Mustersammlung von Entwürfen u. theilweise ausgeführten Zeichnungen von Zimmerdecorationen und Möbeln aller Art. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (4 Chromolith.) Ravensburg, Dorn. M. 3. —.

Kingsley, R. A lace school at Bruges. (Art Journal, März.)

Kisa. Die Persephone-Schüssel von Tautenhayn und Schwartz. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 3.)

Kohlmann. Nachträgliches zum Emder Silberschatz. (Jahrb. d. Gesellsch. f. bild. Kunst u. vaterländ. Alterth. in Emden, VII, 1.)

Krätzer, H. Helle und dunkle Holzbeizen. (Wieck's Gew.-Ztg., 2.)

Kronleuchter für elektrisches Licht im Stadttheater zu Halle a. S. (Kunstgewbl., 4.)

Kunst in der Werkstätte. (Mitth. d. Gew.-Mus. zu Bremen, 1886, 7.)

Lafond, P. L'histoire de Psyché. Suite de tapisseries du XVIe siècle au château de Pau. (L'Art, 540.)

Lambert, A. u. E. **Stahl.** Das Möbel. Ein Musterbuch stilvoller Möbel aus allen Ländern, in histor. Folge aufgenommen u. herausg. (In 16 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (6 Taf. mit 1 Bl. deutsch. u. franz. Text.) Stuttgart, J. Hoffmann, 1886. M. 2. —.

Lange, J. Ein alter italienischer Dolch. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1886, 6.)

Leland, Ch. Pressed Wood-work. (Art Journ., März.)

Lepage, H. Les Tapisseries des ducs de Lorraine. 8⁰, 47 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. du Journ. de la Soc. d'archéol. lorraine, 1886, 10. 11.)

Lessing, J. Bemaltes Schmiedeisen. (Kunstgewerbebl., 3.)

Liénard's Werke. 1. Thl. Spécimens der Decoration u. Ornamentik im 14. Jahrh. Ein Motivenwerk für Architekten, Holz- u. Steinbildhauer, Modelleure, Graveure, Ciseleure, Kunstschlosser, Musterzeichner, Lithographen, Decorationsmaler, Glasmaler u. Glasätzer. 125 lith. Taf. 2. Aufl. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 25 Taf Berlin, Claesen & Co. M. 20. —.

Lüsterfarben, über, und Mattätzungen von Glas. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 4.)

Madsen, K. Die Lackarbeiten Japans. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1887, 1.)

Majoliken und Fayencen, italienische. I. Thl. Moderne Vasen. 45 Lichtdr.-Taf. 1. Ser. f⁰. (15 Taf.) Berlin, Claesen & Co. M. 36. —.

— — Dasselbe. II. Thl. Decorative Fayence-Schüsseln. 20 Lichtdr.-Taf. 2. Ser. f⁰. à 10 Taf. Ebend. M. 24. —.

Malen von Goldschildern. (Correspbl. z. Deut. Maler-Journal, 6, nach „Diamant".)

Matthias, J. Das Kunstgewerbe im Ampezzothale in Südtirol. (Kunst u. Gewerbe, 1.)

Missklänge im Gewerbewesen. (Schweiz. Gewerbebl., 1.)

Mode, la, de Paris: la question des bijoux. (Rev. des arts décor., 7.)

Mosaikgläser, venezianische. (Sprech-Saal, 9.)

Neumann, W. Reliquiar für den Lilienfelder Kreuzpartikel. (St. Leopold-Blatt, 2.)

Nyrop, C. Japanische Metallcomposition ausser Japan. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1886, 6.)

— Eine dänische irdene Schüssel mit kalendarischen Aufzeichnungen. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind. 1886, 5.)

Original-Modellirungen, gebrannte, in Terracotta. (Sprech-Saal, 7.)

Ouvrage attribué à Bernard Palissy. (Interméd. des cherch. et curieux, 25 oct.)

Pabst, A. Die Kunstsammlungen des Herrn Zschille in Grossenhain. II. Bestecksammlung, Speise-, Tisch-, Gärtnergeräthe u. Werkzeuge. 50 Taf. in Lichtdruck. f⁰, 31 S. Text. Berlin, Bette. M. 60. —.

Pichler. Die Beinschnitzereien v. Goldes. (Mitth. d. Anthrop. Gesellsch. in Wien, XVI, 1. 2.)

Pilloy, M. J. La coupe chrétienne en verre trouvée à Homblieres (Aisne). (Bull. mens. de numism. et d'archéol., 6e vol., 1. 2.)

Porzellanindustrie in Limoges. (Centralbl. für Glasind. u. Keramik, 44.)

Pottier. Deux nouvelles clochettes de Johannes à Fine (Montauban et Barbonvieille). 8⁰, 8 p. et pl. Montauban, imp. Forestié.

Prachtmöbel und Rahmen, moderne, in reichster Bildhauerarbeit von Carrando, Focà u. andern ital. Künstlern. 2 Serien à 15 Lichtdr.-Tafeln. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 35. —.

Prignot, E. Moderne Kunststickereien f. Application u. Plattstich im Stil der Renaissance u. des 18. Jahrhunderts, sowie im japanischen Geschmack. 25 (lith.) Taf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 25. —.

Ramberg, G. Serbische Hausindustrie. (Allg. Kunst-Chronik, 52.)

Redgrave, G. Some Elizabethan Salt-Cellars. (Art Journal, März.)

Rée, P. J. Eine Pultdecke aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. (Anz. d. germ. National-Mus., I, 35. 36.)

Restauration, la, de la cassette de l'Escurial. (La Chron. des arts, 8.)

Richter, J. Ueber die Blumenfabrikation in Nordböhmen. (Zeitschr. f. gewbl. Unterr., 12.)

— Die Zukunft der Hausindustrie. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 11.)

Riegl, A. Die Textilindustrie im nordöstlichen Böhmen. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., II, 3.)

Rondot, N. L'Art de la soie; les Soies. 2e éd. T. 2. gr. 8⁰, 608 p. Paris, imp. nationale.

Rosenberg, M. Deutsche Goldschmiede der Renaissance. (Westermann's Monatshefte, Dec.)

Satsuma-Fayencen, die alten. (Sprech-Saal, 1.

Schäffner. Porzellanscharffeuerfarben. (Sprech-Saal, 51.)

Scherer, R. Das Decoriren von Metallwaaren durch Aetzung. (Wieck's Gew.-Ztg., 3.)

Schiffer, H. Die alte u. die neue Kunsttöpferei Raerens. Vortrag, geh. im Aachener Gewerbe-Verein. Mit 4 Textfig. u. 2 Fig.-Taf. (in Lichtdruck). [Aus: „8. Jahresber. d. Aach. Gewerbe-Ver.“] gr. 8⁰, 16 S. Aachen, Jacobi. M. —. 50.

Schirek, C. Gold- und Silberschmuck in der Ausstellung von Metallarbeiten d. Mährischen Gewerbe-Museums. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus., 12.)

— Eisenfeingusswaaren in der Ausstellung von in Metall ausgeführten Zier- und Gebrauchsgegenständen alter und neuer Zeit. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus., 12.)

— Galvanoplastische Reproductionen in der Ausstellung von Metallarbeiten des Mähr. Gewerbe-Museums. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 2.)

Schubkastenschrank, der tyroler, im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig. (Kunstgewbl., 4.)

Silberaufsatz, der Schürmann'sche, von Prof. Wiedemann in Frankfurt a. M. (Bad. Gew.-Ztg., 7.)

Sitte, C. Zur Geschichte d. Gmundner Majolicafabrikation. (Kunst u. Gewerbe, 3.)

Spire-Blondel. Des Bibliothèques au Point de Vue de l'Ameublement. (Livre, VII, 12.)

Steyner's, Heinrich, Modelbuch. (Kstgewbl., 3.)

Strauss. Die Hausindustrie im Deutschen Reiche. (Jahrb. f. Nationalökon. u. Statistik, XIV, 1.)

Textilindustrie, Bulgarische. (Mitth. des Nordböhm. Gewerbe-Mus., 1.)

Thonwaare und Cement. (Sprech-Saal, 6.)

Uhle. Seltene Federarbeiten von Californien. (Mitth. d. Anthropol. Gesellsch. in Wien, XVI, 1. 2.)

Verfahren, neues, zur Herstellung eines rothen Glases. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 38.)

Verfahren zur Decorirung von Produkten der keramischen Industrie mittelst aus Glas hergestellter kleinerer Gegenstände. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 42.)

Verfahren zur Erzeugung von Mattgold od. Mattlüster auf Porzellan, Steingut, Glas und verwandte Branchen, von d. Ilmenauer Porzellanfabrik-Aktiengesellschaft. (Centralbl. f. Glasindustrie u. Keramik, 36.)

Verfahren zur Glasvergoldung. (Centralbl. für Glasind. u. Keramik, 42.)

Verwendung, die, der Magnesia zu Kunstgüssen. (Techn. Mitth. f. Malerei, 30.)

Vinque, C. et **Delpech.** L'Ameublement: l'Art décoratif en France, discours de réception à l'Académie d'Amiens, le 30 juill. 1886. 8⁰, 46 p. Amiens, imp. Yvert.

Vosmaer, C. De kunst in het daaglijksch leven. 2. verm. uitgaaf. s'Gravenhage, Mart. Nijhoff. f. 1. 90, in linnen.

White. Die Textilindustrie in der Prov. Tanger. (D. Handels-Museum, 8.)

Williamson. Ein Hoftischler Ludwigs XVI. (Illustr. Schreiner-Ztg., IV, 10.)

Zinnarbeiten, über orientalische, in der Mustersammlung des Bayrischen Gewerbemuseums. (Kunst u. Gewerbe, 3.)

Zirkel, ein reich verzierter, des Mähr. Gewerbe-Museums. (Mitth. d. Mähr. Gewerbemus., 12.)

Zunftpokal, ein Bremer. (Mitth. d. Gewerbemus. zu Bremen, 1.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Forrer, R. In wie weit ist die Idee eines schweizerischen Nationalmuseums zu verwirklichen? (Basler Nachr., 1886, 307. 309.)

Guillotin de Corson. Statistique historique et monumentale du canton du Sel (Ille et Vilaine). 8⁰, 93 p. Rennes, imp. Catel et Cie.

Hach. Die kirchliche Kunstarchäologie d. Kreises Herzogth. Lauenburg. (Zeitschr. d. Gesellsch. f. Schleswig-Holstein-Lauenb. Gesch., XVI.)

Jennepin. Notes archéologiques sur l'arrondissement d'Avesnes. 8⁰, 14 p. et 3 pl. Lille, imp. Danel. (Extr. du t. 17 du Bull. de la commiss. hist. du départ. du Nord.)

Inspection des musées de province. (Courr. de l'art, 3.)

Latour, A. de. Les Musées américains. (L'Art, 540—542.)

Museum, ein orientalisches, Tirols im XV. Jahrhundert. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, 2.)

Sammlungen, über einige, und Bibliotheken des In- und Auslandes. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswes. in Oesterreich, V, 1.)

Steche, R. Ueber ältere Bau- und Kunstwerke in der Amtshauptmannschaft Schwarzenberg. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 97—98.)

Amsterdam.

— **Roever,** N. d. De Rariteiten-Kamer verbonden aan't Amsterdamsche Gemeente-Archief. (Oud-Holland, 4.)

Antwerpen.

— **K.** Exposition des beaux-arts. (La Fédérat. artist., 2.)

— **Morion.** Exposition des beaux-arts de la Société du commerce, des arts et de l'industrie, à Anvers. (Fédération artist., XIV, 2—5.)

Augsburg.

— Fugger-Museum in Augsburg. (Kunstchron., XXII, 21.)

Barcelona.

— **Molins.** Museo provincial de antigüedades de Barcelona. (Rev. des cienc. histor., IV, 6.)

Berlin.

— **Beissel,** St. Die Jubiläums-Ausstellung der k. Akademie der Künste zu Berlin. (Stimmen aus Maria-Laach, 2 ff.)

— **Bode,** W. La Renaissance au Musée de Berlin. (Gaz. des B.-Arts, mars ff.)

— **Grimm,** H. Die Weihnachtsmesse im Architektenhause. (Baugew.-Ztg., 101.)

— Erwerbungen, neue, im kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin. (Baugew.-Ztg., 7.)

— Die Berliner Jubiläums-Ausstellung. (Deut. Rundschau, Dec.)

— Gründung eines Architektur-Museums an der Technischen Hochschule zu Berlin. (D. Bau-Ztg., 89.)

Bologna.

— **Bertrand,** A. Le musée civique de Bologne. (Magas. Pittoresque, 31. Oct.)

Braunschweig.

— **Grube,** Fr. Kurzer Führer durch den Dom St. Blasii zu Braunschweig. Mit 9 Abbild. 8⁰, 43 S. Braunschweig, Schulbuchh. in Comm., M. —. 50.

Bremen.

— Kunstarbeiten, japanische, in d. Mustersammlung des Gewerbe-Museums. (Mitth. d. Gew.-Museums zu Bremen, 1886, 1.)

— Weihnachts-Ausstellungen, die kunstgewerblichen u. das Kunstgewerbe in Bremen. (Mitth. d. Gew.-Museums zu Bremen, 1886, 2 ff.)

Brünn.

— **Prokop,** A. Das Mährische Gewerbemuseum und seine diversen Einrichtungen. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 1886, 12 ff.)

— Gewerbe-Museum, das Mährische, in Brünn. (Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, V, 3—4.)

Brüssel.
— **Rayn**, A. v. Cercle artistique de Bruxelles. (Fédérat. artist., 6—9.)
— L'exposition de 1888 à Bruxelles. (Chron. des B.-Arts, 23—24, Anvers.)

Chantilly.
— **Yriarte**, Ch. Les collections de Chantilly. Le musée Condé. (L'Art, 542.)

Czernowitz.
— **F. Pr.** Landes-Ausstellung in Czernowitz. (Kunstgewerbebl., 3.)
— Von der Landes-Ausstellung in Czernowitz im Jahre 1886. Das rumänische u. das Huzzulen-Bauernhaus. (Baugewerks-Ztg., 103.)

Dresden.
— Sächsischer Kunstverein zu Dresden. (Kunst-Chronik, XXII, 20.)

Essen.
— **Human**, G. Die Kunst des 10. Jahrhunderts in Essen. (Kunst u. Gewerbe, XII.)

Frankfurt a. M.
— Besuch, ein, in der Sammlung Rothschild. (Vossische Ztg., 604.)
— Kunstbriefe aus Frankfurt a. M. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 2.)
— Steinle-Ausstellung in Frankfurt. (Allgem. Kunst-Chronik, XI, 5.)

Gebweiler.
— **Deekh**, J. P. Beschreibung der Stadt Gebweiler, geschrieben in den Jahren 1780—1786. Lex.-8^{0}, 190 S. m. Illustr. Gebweiler, 1884—87. Boltze. M. 8. —.

Gent.
— **Waller**, M. Le Salon de Gand. (Artiste, novembre.)

Hermannstadt.
— **Rd.** Ausstellung siebenbürgisch-sächsischer Hausindustrie. (Kunstgewerbebl., 3.)

Kairo.
— Museum, das arabische, in Kairo. (Sprech-Saal, 1.)

Klosterneuburg.
— **Böheim**, W. Das Stiftsmuseum in Klosterneuburg bei Wien. (Monatsbl. d. Alterth.-Ver. zu Wien, IV, 1. — Monatsbl. d. wissensch. Club in Wien, 15. Dec. 1886. — Allg. Ztg., B. 9. — Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus., 2.)

Köln.
— **Helmken**, Th. Der Dom zu Köln, seine Geschichte und Bauweise, Bildwerke und Kunstschätze. 2. umgearb. u. erweit. Aufl. Ein Führer für die Besucher. Mit Abbild. 8^{0}, IV, 156 S. Köln, Boisserée. M. 1. 50.

Leipzig.
— **Cardon**, L. La collection Felix, à Leipzig. (La Fédér. artist., 49—52.)
— Die Auction der Sammlung Felix. (Kunst u. Gewerbe, XXI, 1.)

Le Mans.
— **Hublin**, L. L'Ancien Mans illustré. Livr. 1—8. 8^{0}, 44 p. avec grav. Le Mans, Pellechat.

Limoges.
— Catalogue de l'exposition des sciences et arts appliqués à l'industrie de la ville de Limoges (10 mai à 15 juill. 1886). Partie rétrospective. 16^{0}, XXIX — 390 p. Limoges, impr. Chatras et Cie.

London.
— **K—y Z.** Die Colonial-Ausstellung in London. (In ungar. Sprache.) (Müvészi Ipar, 10. 11.)
— Die Londoner Van Dyck-Ausstellung. (Allg. Ztg., Beil. 60.)
— **Monkhouse**, C. Some treasures of the National Gallery. (Magaz. of Art, Febr.)

London.
— **Philipps**, C. Expositions de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallery. (Gaz. des B.-Arts, mars.)
— — The Grosvenor Gallery. (Academy, 766.)
— **Stephens.** Old London Picture Exhibitions. (Art Journal, März.)
— **Stevenson.** Les Expositions d'hiver de la „Royal Academy" et de la „Grosvenor Gallery". (Courr. de l'Art, VII, 10.)

Lüttich.
— Exposition des beaux-arts à Liège. (La Chron. des b.-arts, 22, Anvers.)

München.
— Aus dem Münchener Kunstverein. (Wartburg, XIII, 11 ff.)
— Münchener Ausstellung, die, für 1888. (Allg. Ztg., Beil. 37. 40.)
— **Berlepsch**, H. E. Ein Beitrag zu der projectirten Jubiläums-Ausstellung 1888. (Allg. Ztg., Beil. 359.)
— National-Museum, das bayerische, in München. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtsw. in Oesterreich, V, 1.)
— Project, das, einer deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München im J. 1888. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver. in München, 1887, 1. 2.)
— **Pecht**, Fr. Die Münchener Kunst- u. Kunstgewerbe-Ausstellung 1888. (Allg. Ztg., B. 350.)

Montauban.
— **Courajod**, L. Le Cabinet d'Ingres à Montauban. (Rev. des arts décor., 7.)

Nantes.
— Catalogue des objets d'archéologie et de peinture ancienne exposés. 18^{0}, 134 p. Le Havre, imp. du Commerce.

Nürnberg.
— **Essenwein.** Katalog der im germanischen Museum befindlichen vorgeschichtlichen Denkmäler. Rosenberg'sche Sammlung. (Anz. des german. National-Mus., II, 1.)
— **Schorn**, O. v. Ausstellung der kgl. Kunstgewerbeschule zu Nürnberg. (Kunstgewbl., 3.)

Paris.
— **Aurely**, C. Prepariamoci: considerazioni sull' arte contemporanta in Italia a proposita dell' esposizione universale a Pariginel 1889. 16^{0}, XV, 88 p. Roma, Artigianelli.
— **Barron**, L. Les Environs de Paris. Ouvrage illustré de cinq cents dessins d'après nature par G. Fraipont. 4^{0}, 608 p. Paris, Quantin. fr. 30. —.
— **Bonnange**, F. Exposition universelle de 1889. Projet d'un catalogue descriptif et statistique. 8^{0}, 21 p. Paris, Berger-Levrault et Cie.
— Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal. T. 2: par Henri Martin. 8^{0}, 497 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie. fr. 12. —.
— Catalogue méthodique et raisonné de la collection de Clercq. Antiquités assyriennes: cylindres orientaux, cachets, briques, bronzes, bas-reliefs etc., publiée par M. de Clercq avec la collaboration de M. J. Menant. Livr. 1. 2. f^{0}. I—114 p. et les pl. 1 à 22. 37. 38. Paris, Leroux.
— **Dargenty**, G. Exposition des aquarelles de M. Charles Toché à la Galerie G. Petit. (Courrier de l'Art, VII, 3.)
— Exposition de tableaux de maîtres anciens au profit des inondés du Midi. (Catalogue.) 18^{0}, 55 p. Paris, imp. Ménard et Argzy. (28 janv.) fr. 1. —.
— **Hamel**, M. Exposition de Tableaux de Maîtres Anciens. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

Paris.
— **Leroi.** La reliure à l'exposition de 1878. (Interméd. des Cherch. et Curieux, 25 ff.)
— Neuvième Exposition de la Société d'Aquarellistes Français. (L'Art, 15 févr. ff.)
— **Mantz,** P. L'Exposition des Arts décoratifs de 1887 au Palais de l'Industrie. (Revue des arts décor., 8.)
— Société des aqua-fortistes francais. Salon de 1886 en 3 fascicules, in 4⁰, 38 p. avec frontispice et 31 eaux-fortes. Paris, imp. Lahure (pour le texte) et Salmon (pour les planches).
— **Witte,** J. de. Description des collections d'antiquités conservées à l'hôtel Lambert. 4⁰, LXXX—187 p. avec fig. 36 pl. et en couleur. Paris, Chamerot.

Petersburg.
— **Rosenberg,** M. Die Silber-Ausstellung in St. Petersburg 1885. (Kunstgewerbebl., 4.)

Pisa.
— **Destantins,** A. E. Pisa and its environs: an historical, artistic and commercial guide, containing a plan of the town and engravings of its principal monuments. 16⁰, 112 p. con tav. Pisa, Ungher.

Reichenberg.
— Gewerbe-Museum, das Nordböhmische, in Reichenberg. (Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, V, 1—4.)
— **Kisa.** Das Nordböhmische Gewerbe-Museum in Reichenberg. (Allg. Kunst-Chron., XI, 5.)
— **Vivié.** Jubiläums-Ausstellung R. Müller's in Reichenberg. (Allg. Kunst-Chron., XI, 4.)

Rodez.
— **Vialettes,** M. l'abbé. Reliques et ancien trésor de la cathédrale de Rodez. 16⁰, 56 p. Rodez, imp. Carrère.

Rom.
— L'Exposition des tissus artistiques et des dentelles à Rome. (Courrier de l'art, 7.)
— **Müntz,** E. La Bibliothèque du Vatican au XVIᵉ siècle, notes et documents. 18⁰, IV—140 p. Paris, Leroux. fr. 2. 50.
— **Pératé,** A. Les nouvelles promenades de Rome, la Galerie des Candélabres au Vatican, et l'Abside de St. Jean de Lateran. (Gaz. des B.-Arts, mars.)
— **Quirinus.** L'exposition des tissus artistiques et des dentelles. (Courrier de l'Art, VII, 1.)
— Vaticanische Ausstellung von Erzeugnissen der kathol. Kunst und Industrie, als Festgeschenk z. feierlichen Priesterjubiläum unseres heil. Vaters Leo XIII. (St. Leopold-Bl , I, 1.)

Rouen.
— Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements. T. 1. Rouen, par Henri Omont. 8⁰, LX—623 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Schwerin.
— **Bode,** W. Die grossherzogl. Gemälde-Galerie zu Schwerin. (Die Graph. Künste, IX, 3.)

Solothurn.
— **Vögelin,** S. Der St. Ursus-Kirchenschatz in Solothurn. (Züricher Post, 1886, 290. 291. 294.)

Stuttgart.
— Statut für d. Landes-Gewerbemuseum (Stuttgart). (Gewerbebl. aus Württemberg, 3.)

Toulouse.
— **Douais,** C. Inventaire des biens meubles et immeubles de l'abbaye de Saint-Sernin de Toulouse, dressé le 14 sept. 1256, publié pour la première fois. 4⁰, 32 p. Paris, Picard.
— Internationale Ausstellung in Toulouse 1887. (D. Handels-Museum, II, 1.)

Turin.
— **Willems.** Courrier de Turin. (L'Art, 15 janv.)

Venedig.
-- Esposizione nazionale artistica, Venezia 1887: bollettino ufficiale del comitato esecutivo generale, I, 1. 4 p. M. 0·34 × 0·23. Venezia, Ferrari.
— **Molinier,** Émile. Le musée Correr à Venise. (L'Art, 541. 543.)
— **Wolf,** A. Eröffnung der „Tribuna" in der Akademie zu Venedig. (Kunstchron., XXII, 11.)

Verdun.
— **Saint-Martin,** C. de. Un inventaire de meubles du château royal de Verdun en 1572. 8⁰, 21 p. Montauban, imp. Forestié.

Wien.
— Die Ausstellung kirchlicher Kunst im Oesterr. Museum. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 3.)
— Eine serbische Ausstellung im k. k. Oesterr. Museum. (Allg. Ztg., Beil. 13.)
— **Falke,** J. v. Die Ausstellung für kirchliche Kunst im Oesterr. Museum. (Wien. Ztg., 64 ff.)
— — Die serbische Ausstellung im Oesterr. Museum. (Wiener Abendpost, 294.)
— — Eine Ausstellung für kirchliche Kunst im Oesterr. Museum. (Kunstgewerbebl., 5.)
— Gewerbe-Ausstellung 1888. (Allgem. Kunst-Chronik, XI, 3.)
— **Glücksmann.** Jüngste Schöpfungen Matejko's. (Allg. Kunst-Chronik, XI, 5.)
— **Günther.** Aus dem Künstlerhaus. (Allgem. Kunst-Chronik, XI, 4. 6.)
— Wiener Künstlerhaus. (Kunstchron., XXII, 20.)
— **Ilg,** A. Die kaiserliche Capelle bei den Kapuzinern in Wien. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XII. 4.)
— **Langl,** J. Die Ausstellung des Aquarellistenclubs im Wiener Künstlerhause. (Kunstchron., XXII, 14.)
— — Die erste Jahresausstellung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. (Kunst-Chronik, XXII, 17.)
— **Leisching,** E. Die Ausstellung kirchlicher Kunst im Oesterr. Museum. (Allgem. Kunst-Chronik, 3.)
— **Schönbrunner,** J. Die Albertina. (Oesterr. Buchhändler-Corresp., 4.)
— Serbische Ausstellung im Oesterr. Museum. (Kunstgewerbebl., III, 5.)
— Weihnachtsausstellung, die, im Oesterr. Museum. (Die Presse, 346. — Centralbl. f. Glasindustrie u. Keramik, 39.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. März bis 15. Juni 1887.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Akademie, die, der Künste zu St. Petersburg. (Balt. Monatsschr., XXXIV, 4.)

Armstrong, A. The Academy Schools. (Art Journal, April.)

— The „Nineteenth Century School" in Art. (The XIX. Century, April.)

Balmer, J. J. Die freie Perspective. Einfache und leichte Einführung in das perspectivische Zeichnen f. Künstler und Kunstfreunde, Kunst- und Gewerbeschüler, sowie zum Selbstunterricht. Mit 30 lith. Taf. u. 1 Holzschn. qu.-gr. 4⁰, VIII, 74 S. Braunschweig, Vieweg & Sohn. M. 3. 50.

Baumann, E. Reisebericht über Lehrwerkstätten für Holzarbeiten. (Schweiz. Gew.-Bl., 6.)

Berger, G. Das Licht in seinen verschiedenen Erscheinungen und Wirkungen, aus den natürlichen Ursachen derselben wissensch. erklärt. Zur prakt. Anwendung auf das Studium der Malerei. Ein Leitfaden für angeh. Künstler und Dilettanten. 2. Aufl. Mit erklär. Abbild. auf 4 farb. Taf. u. 7 eingedr. Holzschn. hoch 4⁰. 45 S. Leipzig, Scholtze. M. 2. 80.

Boito, C. I principi del disegno e gli stili dell' ornamento. III. ed., 16⁰, fig., 206 p.. Milano, Ulr. Hoepli.

Cano, R. El arte y la moral. 8⁰, 51 p. Palencia, Al. Menéndez.

Comyns Carr, J. L'Art en France: Musées et écoles des beaux-arts des départements. Traduction de l'anglais, revue par l'auteur, completée par des renseignements statistiques et précédée d'une préface par Jules Comte, 18⁰, LXV, 222 p. Paris, Rouam. fr. 3. 50.

Davis, O. W. The Rudiments of decorative painting in oil and distemper colours combined with paper, leather, silk, and other materials in modern use. 12ᵐᵒ, 98 S. London, Winsor & Newton. 1 sh.

École du Louvre. (Courr. de l'Art, VII, 23.)

École, une, des arts industriels pour les femmes à New-York. (Rev. des arts décor. 9.)

Errichtung, über die, von Fortbildungsschulen in Elberfeld. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., II, 1.)

Fiedler, C. Ursprung der künstlerischen Thätigkeit. gr. 8⁰, III, 176 S. Leipzig, Hirzel. M. 2. 40.

Fischer, C. W. Th. Die Gesetze der bildenden Kunst. (Gegenwart, XXXI, 22.)

Galle, N. La scienza dell' arte. 8⁰, 411 p. Torino, L. Roux, 1887.

Gilli, A. M. Difesa di una figura di prospettiva che si trova nel libro di Serlio „L'architettura": dimostrazioni sul punto detto di distanza e raffronti prospettici. 4⁰, p. 27. Roma, Ippol. Sciolla, 1887.

Glasmalerei und die dabei verwendeten Farben und Flüsse. (Centralbl. f. Glas-Industrie und Keramik, 48.)

Grimm, H. Bemerkungen über Werth u. Wirkung der Kunstkritik. (Deut. Rundsch., XIII, 9.)

— Th. Le travail manuel dans les écoles de la ville de Paris. (L'Art pour tous, 634—635.)

Grüel, P. Die Farben. Kurzer Grundriss der Farbenlehre und Farbenharmonie, mit besond. Berücksichtigung des prakt. Bedürfnisses. Für Industrielle, Werkmeister, Gewerbegehilfen u. Lehrlinge, sowie für Laien. gr. 8⁰, VI, 50 S. Halle, Knapp. M. 1. 20.

Gussow, C. Ueber die Mussinifarben. (Keim's tech. Mittheilungen für Malerei, 33.)

Gyulay. Das Verhältniss der Sittlichkeit zur Kunst, insbes. zur Poesie. (Ungar. Rev., 3.)

Handfertigkeits-Unterricht in Breslau. (Nordwest, 15.)

Handwerkerlehrlinge, über. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 2.)

Häuselmann's Schülervorlagen (zum Zeichnen). 4 Serien (à 20 Bl.). 8⁰. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. —. 85.

Harbort, L. Die Einführung des Handfertigkeitsunterrichts in den öffentlichen Schulen. (Rheinische Blätter für Erziehung und Unterricht, 2.)

Haupt-Index zu Band I—V des Centralblattes für das gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich und zu Band I—IV des zugehörigen Supplementes. (Heft 1 des VI. Bandes.) 8⁰, 72 S. Wien, Nolder.

Helbig, J. Les écoles professionelles dites de St. Luc. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)

Helfrich, H. Studien über den Naturalismus und M. Liebermann. (Kunst f. Alle, 14.)

Herz, M. Arabische Ornamente (in magyarischer Sprache.) (Müveszi Ipar, März.)

Hofmann, A. Der Stil in der Kunst und die menschliche Gesellschaft. (Mitth. d. Nordböhm. Gew.-Mus., 5.)

Höhn, E. Der Handfertigkeitsunterricht und die höheren Schulen. (Schulprogr. d. Eisenacher Realgymnas.)

Henke, J. Zwei Reformen des Zeichenunterrichts in der Volksschule. (Pädag. Blätt. f. Lehrerbild., XVI, 2.)

Höppner, J. Blumen und Insekten. Vorlagen für Aquarell- und Porzellan-Malerei. (Vorlagenmappe, XXII.) hoch 4⁰. (11 Chromolith.) Leipzig, Zehl. M. 13. 75.

Knille, O. Grübeleien eines Malers über seine Kunst. 8⁰, IV, 143 S. Berlin, Gebr. Paetel. M. 3. —.

Krusewitz, J. Ornamentale Skizzenblätter. Eine systemat. Darstellung praktisch verwendbarer Ornamentbildungen i. Charakter verschiedener Stilarten, nebst kurzer Erklärung der Skizzentafeln. 1. Buch, enth. 76 Skizzentaf. Halle, Knapp. M. 20. —.

Lefebvre, C. Guide du peintre-coloriste, comprenant l'enluminage des gravures et lithographies, le coloris du daguerréotype, des vues sur verre pour stéréoscope, et la retouche de la photographie à l'aquarelle, à la gouache et à l'huile. 8⁰, 48 p. Paris, Le Bailly. fr. 1. —.

Leixner, O. Berechtigung und Grenzen des Realismus. (Kunst für Alle, 1. u. 15. März.)

Maandblad, gewijd aan de belangenvan het teekenonderwijs en de kunstnejverheid in Nederland. Amsterdam, H. van Munster u. Z. f. 2. —.

Morelé. Conversación artistíca. 8⁰, p. 118. Paris, Madrid, M. Murillo, 1887.

Musterwerth, über den, der Alterthümer. (Mitth. des Gew.-Mus. zu Bremen, 4.)

Pfeiffer, Fr. R. Die architektonischen Proportionen von der Arche Noe's bis zur christlichen Zeit mit besonderer Rücksicht auf den goldenen Schnitt und auf die Reihe des Leonardo von Pisa. (Natur und Offenbarung, XXXIII, 3.)

Programmi per le scuole di architettura presso gli istituti di belle arti. 8⁰, p. 44. Roma, Ipoll. Sciolla, 1887.

Redgrave, G. Art Education During The Past Fifty Years. (Art Journal, Juni.)

Rudolph, E. Phantasie und Geschmack, und deren Pflege im Kunst- und Gewerbeleben. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 16.)

Scheinausbildung, fachliche. (Zeitschr. für gewerbl. Unterr., 2.)

Schenkendorff. Die erste Schülerwerkstätte in Berlin. (Nordwest, X, 15.)

Schulwesen, gewerbliches, in Schleswig-Holstein. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 2.)

Verwendung, über die, der Bergeat'schen Lüsterfarben von der Deutschen Gold- und Silberscheide-Anstalt in Frankfurt a. M. zur Decoration von Porzellan, Steingut, Majolika und Glas. (Sprech-Saal, 16.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Ambrosiani, V. Le symbolisme des animaux au moyen-âge, d'après un auteur italien du XVᵉ siècle. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)

Armstrong, W. Victorian Fine Art. (Art Journal, Juni.)

Bapst. Tombeau et châsse de St. Germain, tombeau de St. Colombe, tombeau de St. Sévérin. (Rev. archéol., mars—avril.)

Barnabel. Les dernières découvertes archéologiques dans l'Étrurie, l'Ombrie et le Latium. (Rev. internat., XIII, 4.)

Bazin. Le théâtre romain d'Antibes. (Rev. archéol., mars—avril.)

Beaver, A. Iconoclasm and the destruction of art. (Magaz. of Art, Mai.)

Beck, E. Löwe und Lamm als kirchliche Sinnbilder. (Christl. Kunstblatt, 5.)

Belger, C. Beiträge zur Kenntniss der griechischen Kuppelgräber. Mit 4 Abbildungen. gr. 4⁰, 40 S. Berlin, Gärtner. M. 1. —.

— — (Schulprogramm des Berliner Friedrichsgymnasiums.)

Benoist, A., Peintre et sculpteur de Louis XIV. (Interméd. des cherch. et cur., 25 avril.)

Berthelot. Sur quelques métaux et minéraux provenant de l'antique Chaldée. (Rev. archéol., janv.—févr.)

Bestiaire, le de Monza. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)

Blair. Discovery of a Roman Altar at South Shields. (Academy, 782.)

Blümner, H. Lebens- und Bildungsgang eines griechischen Künstlers. (Oeffentl. Vorträge, geh. in der Schweiz, 9. Bd., 8. Heft.) 8⁰, 34 S. Basel, Schwabe. M. —. 80.

Böhlau, J. Perseus und die Gräen. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., Athen, Abth. XI, 4.)

— Frühattische Vasen. (Jahrb. d. K. deut. arch. Inst., II, 1.)

Bonaventura da Sorrento. S. Francesco artista, over gli artisti e l'arte sacro-francescana: saggio storico, estetico, artistico. 8⁰, 182 S. S. Agnello di Sorrento, S. Francesco di Assisi, 1887.

Bonnefoy. Une visite au Panthéon: explication des sujets de peinture et de sculpture. 18⁰, 63 p. Paris, impr. De Soye et fils.

Borsari. Del gruppo di edificii sacri al sole nell' area degli orti di Cesare. (Bullet. della comis. archeol. comun. di Roma, XV, 3.)

Burgess. Archaeological Discoveries in India. (Academy, 779.)

Cagnat. La nécropole phénicienne. (Rev. archéol., janv.—févr.)

Campi, L. Tombe della prima età del ferro, scoperte presso Romagnano nel Trentino: memoria. 8⁰, 24 p. Trento, Marietti, 1886.

— Le tombe barbariche di Civezzano e alcuni rinvenimenti medioevali nel Trentino: memoria. 8⁰, 34 p. Trento, Marietti, 1886.

Čermak, C. Ein Fund aus dem neolithischen Zeitalter bei Kondelow nächst Caslau. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., XIII, 1.)

Champeaux et **Gaucherry.** Les Travaux d'architecture et de sculpture exécutés pour Jean de France, duc de Berry. (Gaz. archéol., XIII, 1 2 ff.)

Choisy, A. Les découvertes de M. et Mad. Dieulafoy à Suse. (Gaz. archéol., XIII, 1. 2 ff.)

Claretta, G. Ricerca di antichità torinesi. (Atti d. soc. d. archeol. di Torino, V, 1.)

Cloquet, L. Éléments d'iconographie chrétienne. Types symboliques. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)

Conti, A. Illustrazioni delle sculture e dei mosaici sulla facciata del Duomo di Firenze. 8⁰, 48 p. Firenze, Le Monnier, 1887.

Conze. Jahresbericht über die Thätigkeit des K. deutschen archäolog. Instituts. (Sitzungsbericht d. K. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin. 24—26.)

Cunningham. The Dragon Cave at Pabhosa. (Academy, 781.)

Delgeur. Les monuments mégalithiques et le culte de la pierre. (Bullet. de l'Acad. d'archéol. de Belgique, 4 sér., fasc. 10.)

Denkmäler, antike, herausg. vom K. deutschen archäologischen Institut. 1. Bd., 1. Heft 1886. gr. fol., 5 S. m. 12 Taf. Berlin, G. Reimer. M. 40. —.

Dörpfeld, W. Ausgrabungen. (Mitth. d. K. deut. archäol. Inst., Athenische Abth. I, 3.)

— Der alte Athenatempel auf der Akropolis. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., Athen. Abth., I, 4.)

Drück. Ausgrabung des Römercastells in Murrhardt. (Württemb. Vierteljahrsschr. f. Landesgesch., X, 1.)

Du Bois-Reymond, E. Friedrich II. in der bildenden Kunst. (Deut. Rundschau, XIII, 8.)

Dümmler, F. Vasen aus Tanagra und Verwandtes. (Jahrb. d. K. deut. arch. Inst., II, 1.)

— Mittheilungen von den griechischen Inseln. IV. Aelteste Nekropolen auf Cypern. (Mitth. d. K. deut. archäol. Inst., Athen. Abth., I, 3.)

— Iscrizione della fibula prenestina. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., Röm. Abth., 2.)

Dupuy. A travers les livres d'art. (Nouv. Rev., 1 avril.)

Eidam, H. Ausgrabungen des „Vereins von Alterthumsfreunden in Gunzenhausen, beschrieben. Mit 8 Taf. [Aus 43. Jahresber. des Histor. Vereins f. Mittelfranken.] gr. 4⁰, 34 S. Ansbach, Brügel & S. M. 2. —.

Farcy, L. de. L'autel de S. Louis dans l'église de S. Remi de Château-Gontier. (Revue de l'art chr., 2.)

Faurot. Sur les tumuli dû territoire d'Obock. (Rev. d'ethnograph., V, 6.)

Flügelaltar, der, von Hohenberg bei Irdning. (Kirchenschmuck, XVIII, 4.)

Fouilles, les, de Delphes. (Chron. des Arts, 8.)

Galland, G. Renaissance-Studien in Hannover. (Allg. Bauztg., 4.)

Gamurrini, G. F. Dissertazioni archeologiche, letta alla r. accademia Petrarca di Arezzo. gr. 8⁰, 45 p. Arezzo, Cagliani, 1886.

Gatti. Trovamenti risguardanti la topografia e epigrafia urbana. (Bullet. della comis. comun. di Roma, XV., 3.)

Gladstone. The Greater Gods of Olympos. I. Poseidon. (Nineteenth Century, März.)

Gnoli, D. Passeggiata archeologica e nuovi abbellimenti in Roma. (Nuov. Antol., XXII, 8.)

Grabfund im Dom zu Worms. (Arch. f. christl. Kunst, XI, 1.)

Grabhügel bei Meissenheim. (Correspbl. d. Westd. Ztschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 5.)

Hammeran. Neues Mithräum von Heddernheim. (Correspbl. d. Westd. Ztschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 2 u. 3.)

Handelmann. Der Fund bei dem Krinkberge. (Correspbl. d. Gesammtver. d. deut. Gesch.- u. Altertumsver., 5.)

Haupt, H. Römische Funde bei Butzbach. (Korrspl. d. Westdeut. Ztschr., VI, 4.)

Hawkins. Destruction of Art in America. (North Amer. Rev., April.)

Helbig, W. Sopra una fibula d'oro trovata presso Palestrina. (Mitth. d. K. deut. Arch. Inst., Röm. Abth., 2.)

— Sopra un ritratto di Livia. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., Röm. Abth., 2.)

Henzen, G. Iscrizione trovata presso la galleria del Furlo. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., Röm. Abth., 2.)

Heydemann, H. Le frecce amorose di Eros. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., Röm. Abth., 2.)

Hofmann, K. R. Ueber Zutheilung antiker Bronzen. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 1.)

Homolle, F. Rapport sur une mission archéologique dans l'île de Délos. 8⁰, 51 p. et pl. Paris, impr. nationale. (Extrait des Archives des miss. scient. et litteraires. IIIe série, T. 13.)

Hope and Fallow. Medieval Chalices and Patens. (Arch. Journ., 172.)

Janetschek, C. Die Clemens-Capelle bei Oswetiman. (Mitth. d. k. k. Mähr.-Schles. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues etc. in Brünn 1886, Notizen-Bl. 1.)

Jenny. Die Vorzeit Perjen's. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., XIII, 1.)

Jentsch. Das Urnenfeld von Starzeddel. (Mitth. der Niederlaus. Gesellsch. f. Anthropol., 3.)

Kaufmann. Sens et origine des symboles tumulaires de l'Ancien-Testament dans l'art chrét. primitif. (Rev. des études juives, janv.—mars.)

Keller, J. Dr. R[illegible]ische Funde aus Mainz. (Westd. Ztschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 1.)

Kenner, F. Ein neuer römischer Meilenstein in Wien. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss., XIII, 1.)

Klose, W. Bronze- und Eisenzeit oder Metallzeit. Ein Beitrag zur Lösung der Frage über die Berechtigung dieser Eintheilung und über die Priorität der Bronze. gr. 8⁰, IV, 116 S. Hirschberg, Kuh. M. 2. 50.

Kunst en Industrie. Orgaan voon de bevordering van alle takken van kunstnijverheid. (Amsterdam, Akkeringa, f. 9.)

Kunstverein, der mährische. Bericht in der IV. Gen.-Versamml. am 29. Nov. 1885. (Mitth. d. k. k. Mähr.-Schles. Gesellsch. z. Beförderung des Ackerbaues etc. in Brünn, 1886. Notizen-Blatt, 1.)

Laurière. Excursion archéologique dans le val d'Aran. (Bullet. Monument. janv.—févr.)

Löwy. The Apocryphal Character of the Moabite Stone. (Scott. Rev., April.)

Lolling, H. G., u. **Wolters,** P. Das Kuppelgrab bei Dimini. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., Athen. Abth., XI, 4.)

Longpérier. A. de. Oeuvres, réunies et mises en ordre par G. Schlumberger. T. 7. Nouveau supplément et table générale. 8⁰, 131 p. Paris, Leroux.

Lübke, W. Grundriss der Kunstgeschichte. Jubiläumsausgabe. 10. durchgeseh. Aufl. 2 Bde. Mit 392 Holzschn.-Illustr., Lex. 8⁰, XVII, 413 u. IX, 469 S. m. 1 Lichtdr. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 15. —.

Lüssner, M. Ueber einige Ausgrabungen in Prag im Jahre 1886. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., XIII, 1.)

Mancini, G. Nuovi documenti e notizie sulla vita e sugli scritti di Leon Battista Alberti. (Arch. Storico Ital., XIX, 2.)

Marnechi. Un Faraone egiziano e la scoperta della sua mummia. (Nuova Antologia XXII., 3 ser., Vol. 8, Fasc. 5.)

Maspero, G. Die Funde von Deir-el-Bahari und die thebanischen Königsmumien. (Deut. Rev., XII, 4.)

Mehlis, C. Fränkisches Grabfeld zu Obrigheim. (Correspbl. d. Westd. Ztschr., VI, 5.)

Milchhöfer. Neue Funde archaischer Kunst auf der Akropolis. (Berl. philol. Wochenschr., VII, 17—20.)

Mittheilungen des Vereins für Kunde d. Aachener Vorzeit. Im Auftrage d. Vorstandes herausg.

v. Rich. Pick. 1. Jahrg., 1. Heft. [Mit 2 Taf.] gr. 8°, 96 S. Aachen, Cremer. M. 2. —.

Molinier, E. Le Trésor de St. Marc à Venise. (Gaz. d. Beaux Arts, 1 Mai ff.)

Monale, Conte. Delle antichità falische venute alla luce in Cività Castellana e in Corchiano e della ubicazione di Fescennia. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., Röm. Abth., 2.)

Monoyer, J. Notices sur quelques points d'histoire et d'archéologie. 2. fascicule. Armorial officiel du Hainaut. 8°, p. 28. Mons, Hect. Manceaux.

Morphy, C. La pintura, escultura, musica y literatura en España. Discurso leído en la apertura de la Seccion de Bellas Artes del Ateneo Cientifico y Literario de Madrid. 4°, 58 p. Madrid, Tello, 1887.)

Mothes, O. Zur Geschichte der deutschen Kunst. (Studie über Kunstgeschichtschreibung.) (Allg. Kunst-Chron., XI, 15.)

Naue, J. Bronze und Eisen in der Vorgeschichte Oberbayerns. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver., 3 u. 4.)

— Die figürlichen Darstellungen auf Gürtelblechen und Situlen von Bronze aus der Hallstadtperiode. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl., 82.)

Naville. The Necropolis of Tell-el-Yahoodieh. (Academy, 781.)

Paris, P. Fouilles à Elatée. (Bullet. de corresp. héllén., I, II.)

Pecht, F. Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrh. (In ca. 15 Lfgn.) 1. Lfg., Lex.-8°, 32 S. m. Illustr. München Verlags-Anst. für Kunst u. Wissenschaft. M. 1. —.

— Karl Raupp. (Kunst für Alle, 1. u. 15. März.)

Petersen, E. Archaische Nickebilder. (Mitth. d. K. deut. arch. Instituts, Athen. Abth., XI, 4.)

Poggi, V. S. Maria della Visitazione in Genova (Giornale Ligustico, XIV, 1. 2.)

Pottier, E., et S. **Reinach.** La Nécropole de Myrina, fouilles exécutées au nom de l'École française d'Athènes. Première partie. 4°, 262 p. avec fig. dans le texte, 2 cartes en couleur et 24 pl. en héliograv. hors texte. Paris, Thorin.

Prost, B. Quelques documents sur l'histoire des arts en France. (Gaz. d. B.-Arts, 1 avril ff.)

Pullan. The Iconography of Angels. (Archaeol. Journ., 172.)

Puydt et **Lohest.** Notice sur des stations de l'âge de la pierre polie et des découvertes d'objets de la même époque aux environs de Liège, Namur etc. 8°, 25 p. avec une carte. Bruxelles, Hayez.

Quesnel, L. Les fouilles en Perse et en Susiane. (Rev. polit. et littér., 19 févr.)

Recent Archaeology in Euboia. (Scott. Rev., April.)

Reidelbach, H. König Ludwig I. von Bayern u. seine Kunstschöpfungen. Zu Höchstdessen 100jähr. Geburtstagsfeier geschildert. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg., gr. 4°, (24 S. m. eingedr. Abbildungen u. 3 Lichdr.-Taf.). München, Franz. M. 1. 50.

Reuleaux, H. Weitere Ausgrabungen in Remagen. (Jahrb. d. Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl., 82.)

Rille, A. Die Kunst am Kaiserhofe im XVII. u. XVIII. Jahrhundert. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus., 4.)

Rivoli, Duc de. Études sur les Triomphes de Pétrarque; un cassone du Kensington Museum. (Gaz. d. Beaux-Arts, 1 avril ff.)

Rollett, W. Die römischen Funde zu Baden bei Wien in letzterer Zeit. (Monatsbl. d. Alterth.-Ver., II, 6.)

Saglio, E. Polyphême. (Gazette Archéol., XIII, 1. 2.)

Saporta. Les âges préhistoriques de l'Espagne et du Portugal. (Rev. d. deux mondes, 15 févr.)

Scatti, V. Studi sulle antichità acquensi. (Atti d. soc. d. archeol. d. Torino, V, 1.)

Schmidt, H. Die Kunst im Gottesdienst. II. (Ztschr. f. kirchl. Wiss. u. kirchl. Leben, 5.)

Schuchhardt, C. Kolophon, Notion und Klaros. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., Athen. Abth., XI, 4.)

Sicilia, la, artistica ed archeologica: pubblicazione mensile per cura di Rocco Lentini. I, 1. 4°, 8 p., 3 tavole. Palermo, Brangi, 1887.

Siles, J. Bellas artes. 1. serie, volumen 1. Casto Plasencia. — Jerónimo Suñol. — Manuel Ramos Artal. 12°, 60 p. Madrid, Imp. popular, 1887.

Stätten Carthagos, die. (Deut. Rundsch., Mai.)

Stockbauer, J. Rococo und Zopf. Auszug aus einem Vortrage. Kunst u. Gewerbe, IV.)

Studniczka, F. Zusammensetzungen im Akropolismuseum. (Mitth. d. K. deut. arch. Inst., Athen. Abth., XI, 4.)

Syrian Stone-Lore. (Athenaeum, 3096.)

Tischler, O. Ostpreussische Grabhügel. I. Mit 4 Taf. u. 6 Zinkogr. (Aus: Schriften d. phys.-ökonom. Gesellsch. zu Königsberg.) gr. 4°, 66 S. Berlin, Friedländer & Sohn. M. 4. —.

Tomkins. The Moabite Stone. (Academy, 782.)

Tour du monde, le. (Chron. des Arts, 17.)

Undset. Le préhistorique Scandinave. (Rev. d'anthropol., Mai.)

Vasari. Le vite di Filippo Brunelleschi etc. XXXII, 211 S. (Frey, Sammlung ausgewählter Biographien, IV.) Berlin, Herz. M. 5. —

Vaux. Découvertes récentes à Jerusulem. (Rev. archéol., mars—avril.)

Venturi, A. Beiträge zur Geschichte der Ferraresischen Kunst. (Jahrb. d. K. preuss. Kunstsamml., VIII, 2, 3.)

Verein, der Berliner, für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche. (Christl. Kunstbl., 6.)

Visconti. Di un bassorilievo attico esprimente un' adorazione dei Dioscuri. (Bullet. della Comiss. archeol. comunale di Roma, XV, 3.)

Vivell, C. Das Antipendium. (Kirchenschmuck, XVIII, 3.)

Voigtel. Römische Wasserleitung im Dom zu Köln. (Jahrb. der Ver. v. Alterthumsfr. im Rheinl., 82.)

Walther, J. Zur Naturgeschichte der Pyramiden. (Beil. z. Allg. Ztg., 82.)

Watkin. Roman Altar found at South Shields. (Academy, 783.)

Weidmann, Fr. Eine Betrachtung über die Japaner und ihre Künste. (Zeitschr. d. Ver. deutscher Zeichenlehrer, 10 u. 11.)

Wieser, F. Das langobardische Fürstengrab und Reihengräberfeld von Civezzano bei Trient. (Correspbl. d. Westd. Ztschr., VI, 5.)

Yzerman. Nouvelles fouilles dans les ruines de Bôro-Boudour. (Rev. d'éthnograph., V, 6.)

II a. Nekrologe.

Bellense, Carrier, Bildhauer in Paris. (Courrier de l'Art, VII, 23. — Allgem. Kunstchronik, XI, 24.)

Brunin, Bildhauer in Mons. (Courrier de l'Art, VII, 23.)

Conrad, Albert, Genre- und Architekturmaler in Berlin. (Allg. Kunstchronik, XI, 24.)

Cousins, Samuel, Stecher in London. (Courrier de l'Art, VII, 20. — Kunstchronik, XXII, 34. — Allg. Kunstchronik, XI, 23.)

Dehodencq, Edm., französischer Maler. (Chron. des Arts, 18.)

Devé, Eugène, französischer Landschaftsmaler. (Courrier de l'Art, VII, 16.)

Facius, Angelica, Stein- u. Stempelschneiderin in Weimar. (Kunstchron., XXII, 30. — Mitth. d. k. k. österr. Museums, II, 6.)

Fauveau, Félicie, Bildhauerin und Malerin in Florenz. (Allg. Kunstchronik, XI, 24. — Coubertin: Gaz. des B.-Arts, 1 juin.)

Fragonard, A. O., Bildhauer in Paris. (Chron. des Arts, 18.)

Gaillard, C. F., Kupferstecher in Paris. (Artiste, avril. — L'Art, XIII, 8. — Allg. Kunstchron. XI, 22.)

Gillmeister, Ernst, Glasmaler in Schwerin. (Kunstchronik, XXII, 26. — Allg. Kunstchron., XI, 15.)

Glardon, Charles, Emailmaler in Genf. (Mitth. d. k. k. österr. Mus., II, 6. — Allg. Kunstchronik, XI, 15. — Chron. des Arts, 18.)

Godin, L. E., Bildhauer in Paris. (Courrier de l'Art, VII, 16. — Allg. Kunstchronik, XI, 17.)

Guillaumet, Gustave, Orientmaler in Paris. (Courrier de l'Art, VII, 11. — Kunstchronik, XXII, 25. — Allg. Kunstchronik, XI, 13. — Chron. des Arts, 12. — L'Art, XIII, 7. — Renan: Gaz. des B.-Arts, 1 mai.)

Henzen, Wilhelm. (Michaelis: Jahrb. d. K. deut. arch. Inst., II, 1.)

Hillemacher, Ernest, französischer Genremaler. (Kunstchronik, XXII, 23. — Chron. des Arts, 10.)

Hofer, Ludwig, Bildhauer in Stuttgart. (Kunstchronik, XXII, 25.)

Hünten, Franz, Marinemaler. (Kunstchronik, XXII, 23.)

Isella, Pietro, Wiener Decorationsmaler. (Allg. Kunstchronik, XI, 19.)

Kramskoy, S. N., Porträtmaler in Petersburg. (Kunstchronik, XXII, 26.)

Lemud, Aimé de, französ. Maler und Stecher. (Chron. des Arts, 16. — Allg. Kunstchronik, XI, 17. — Courrier de l'Art, VII, 16.)

Le Quesne, französ. Bildhauer. (Courr. de l'Art, VII, 23.)

Linas, M. Ch., Archäolog. (Courr. de l'Art, VII, 16. — Chron. des Arts, 18. — Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)

Marées, Hans, Maler in Rom. (Allgem. Kunstchronik, XI, 24.)

Matabon, Ch., Bildhauer in Paris. (Allg. Kunstchronik, XI, 24.)

Neureuther, Gottfried v., Architekt in München. (Pecht: Allg. Ztg., Beil. 110. — Kunstchronik, XXII, 29. — Allg. Kunstchronik, XI, 17. — Deutsche Bau-Ztg., 35.)

Obernetter, J. B., Photograph in München. (Berlepsch: Allg. Ztg., Beil. 111.)

Oudiné, Eugène, Bildhauer u. Graveur. (Chron. des Arts, 16. — Courrier de l'Art, VII, 16. — Allg. Kunstchron., XI, 17.)

Perkins, Chr., Kunsthistoriker in Amerika. (Livre, VIII, 6.)

Pietsch, Paul, Bildhauer in Berlin. (Kunstchronik, XXII, 29. — Allg. Kunstchron., XI, 17.)

Plattner, Franz, Historienmaler in Innsbruck. (Kunstchronik, XXII, 26. — Allgem. Kunstchronik, XI, 13 ff.)

Rayet, Olivier, Professor der Archäologie in Paris. (Kunstchronik, XXII, 22. — Chronique des Arts, 9.)

Héron de Villefosse, A. Funérailles de M. O. Rayet, de la Société nationale des antiquaires de France: discours prononcé le 23 févr. 1887. 8⁰, 3 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Robbe, L., belgischer Maler. (Allgem. Kunstchronik, XI, 20.)

Rupprich-Robert, Architekt in Cannes. (Kunstchronik, XXII, 34. — Courr. de l'Art, VII, 19. — Livre, VIII, 6. — Chron. des Arts, 20.)

Schick, Rudolf, Genre- und Portraitmaler in Berlin. (Kunstchronik, XXII, 22.)

Schmitz, Philipp, Maler in Düsseldorf. (Allg. Kunstchronik, XI, 22.)

Suermondt, Barthold, Kunstsammler in Aachen. (Lemke: Allg. Ztg., Beil. 90. — Kunstchronik, XXII, 27.)

Suys, Léon, Architekt in Brüssel. (Kunstchron., XXII, 34.)

Vernier, Émile, Lithograph und Landschaftsmaler in Paris. (Courr. de l'Art, VII, 22. — Allg. Kunstchronik, XI, 23.)

Widter, A., Kunstfreund und Sammler, Correspondent der Central-Commission, in Wien. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., XIII, 1.)

Wille, Aug., Landschaftsmaler in Düsseldorf. (Allg. Kunstchronik, XI, 15. — Kunstchronik, XXII, 27.)

Wolff, Fr. Wilh., Bildhauer in Berlin. (Allgem. Kunstchronik, XI, 24.)

III. Architektur.

Arco del Meloncello, der, und die Kirche Madonna di S. Luca bei Bologna. (Centralbl. für Bauverwaltung, 19.)

Barozzi da Vignola. Li cinque ordini di architettura intagliati da Costantino Gianno e ridotti a migliore e più facile lezione. X. edit. 8⁰, 40 p. Milano, Guigoni, 1887. L. 2.

Basilika, die, San Vicenzo in Prato in Mailand. (Centralbl. f. Bauverwaltung, 11.)

Bauchal, C. Nouveau dictionnaire biographique et critique des architectes français. 8⁰, XVI, 842 p. Paris, André Daly et Cie.

Baugeschichte, zur, des Florentiner Domes. Wiss. Beil. d. Leipz. Ztg., 36, 37.)

Bayer, J. Eine Treppenstudie. (Arch. f. christl. Kunst, XI, 1.)

Beaurepaire. Une maison du XVIe siècle, à décoration polychrome, à Caen. (Bullet. monum, mars—avril.)

Becker. Ueber die Ursachen der Zerstörung des Wormser Domes. (Deut. Bau-Ztg., 23.)

Beltrami, L. Per la facciata del duomo di Milano. Parte I. (Le linee fondamentali.) 4⁰, 35 p., 3 tav. Milano, Colombo e Cordani, 1887.

Berlepsch, H. E. Münchener Architektur-Silhouetten. (Zweite Beil. z. Allg. Ztg., 119 ff.)

Berthelé. Trois architectes poitevins de la fin du XIe siècle. (Bullet. monumental, janvier à févr. ff.)

Bibliothek der Architektur. (In 100 Lfgn.) 1. u. 2. Lfg. f⁰. (à 8 Kupftaf.) Wien, A. Lehmann. M. 4. —.

Blanchetière. Les ruines du château féodal de Billy. (Bullet. monument., jan.—févr.)

Boggio, C. Le prime chiese christiane nel Canavese. Dagli Atti della Società d'Archeologia e Belle Arti per la provincia di Torino. Vol. V. Con illustr. e tav. 8⁰, 54 p. Torino, Paravia.

La Ca' d'oro à Venise. (Encyclop. d'arch., 8.)

Cathiau. Bauthätigkeit in Karlsruhe (Baden). (Baugew.-Ztg., 27.)

Cavallucci, C. J. S. Maria del Fiore e la sua facciata: narrazione storica. 8⁰, p. X, 294. 173. Firenze, Giov. Cirri, 1887.

Champneys, B. The Architecture of Queen Victoria's Reign. (Art Journal, Juni.)

Clement, C. E. An outline history of architecture for beginners and students. With indexes and illustrations. 8⁰. New York. 12 sh 6 d.

D'Elvert, C. Geschichtliche Notiz über den Olmützer Bischofshof, bezw. des Gebäude des Franzens-Museums in Brünn. (Mitth. d. k. k. mähr.-schles. Gesellsch. z. Beförder. d. Ackerbaues etc. in Brünn 1886, Notizen-Bl., 2.)

Dörpfeld, W. Der Tempel von Korinth. (Mitth. d. K. deut. archäol. Inst., Athen. Abth., I, 3.)

Entwicklung, die, des deutschen Bauernhauses. (Wochenbl. f. Baukunde, 32, 33.)

Entwürfe zu Holzconstructionen. (Deut. Bau-Ztg., 23.)

Festing, F. Die Restauration der Pfarrkirche in Pullach. (Zweite Beil. z. Allg. Ztg., 145.)

Franz, A. Holzkirchen in Mähren. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., XIII, 1.)

Galland, G. Renaissance-Studien in Hannover. (Allg. Bau-Ztg., LII, 4.)

Germain, L. L'Église de Mont-devant-Lassey. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)

Ghinzoni. La Colonna di Porta Vittoria in Milano. (Arch. stor. Lomb., XIV, Fasc. 1.)

Gotti, A. Santa Maria del Fiore e i suoi architetti. 16⁰, 105 p. Firenze, G. Barbera, 1887.

Gross, W. Das römische Bad in Jagsthausen sammt anstossendem Gebäude. (Westd. Ztschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 1.)

Guasti, C. Santa Maria del Fiore: la costruzione della chiesa e del campanile secondo i documenti tratti dal archivio dell' opera secolare e da quello di Stato. 8⁰, CXIIIj, 321 p. Firenze, M. Ricci, 1887.

Gugel, L. Architectonische vormleer. 3. deel. Beginselen van het projecteeren in 44 platen met beschrijving. ('s Hage, Gebr. van Cleef, 234 en 4 folio.)

Guiffrey, J. Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV. 4⁰, 2 col., V, I1450 p. Paris, Imprimerie nationale.

Heuzey, L. L'Architecture chaldéenne et les découvertes de M. de Sarzec: résumé d'une conférence faite au congrès des architectes français de 1886. 8⁰, 14 p. Paris, Chaix.

Hörnes. Das Heroon von Gjölbaschi. (Nord u. Süd, Mai.)

Hudetz, J. Projecte für öffentliche Bauten. f⁰. (60 Lichtdruck-Taf.) Wien, 1886, Lehmann. M. 60. —.

Humann, G. Die ältesten Bautheile der Münsterkirche zu Essen. (Jahrb. des Ver. von Alterthumsfr. im Rheinl., 82.)

Ilg, A. Schloss Breitenfert bei Wien. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss., N. F., XIII, 1.)

— Schloss Eckartsau. (Elegante Welt, Heft 11.)

Intra. Il Palazzo del Te presso Mantova e le sue vicende storiche. (Arch. stor. Lomb., XIV, Fasc. 1.)

Kaiserpfalz, die, zu Nieder-Ingelheim. (Deut. Bau-Ztg., 36.)

Kallenberg, F. Neuarabische Bautechnik. (Oest. Monatsschrift f. d. Orient, XIII, 3.)

Kapitol, das, zu Washington. (Deutsche Bau-Ztg., 37.)

Keussen, H. Beitrag zur Baugeschichte des Düsseldorfer Schlosses. (Zeitschrift d. berg. Geschver., 12.)

Kisa. Die Bauten Hans Auer's. (Allg. Kunstchronik, XI, 19.)

Kohte, J. Die Basilika S. Vincenzo im Prato in Mailand. (Centralbl. f. Bauverw., 11.)

Lafont, P. Abbaye de Saint-Savin-de-Lavedan. (Bullet. monument., janv.—févr.)

Laocga. Apuntes sobre la historia arquitectónica. (Rev. de España, 458.)

Lefèvre-Pontalis. Étude sur les chapiteaux de l'église de Chivy. (Gaz. archéol., XIII, 1. 2.)

Lenge. La maison de campagne d'Armande Béjard, à Meudon. (Rev. archéol., janv.—févr.)

Mangin, A. Histoire de jardins anciens et modernes. 4⁰, 384 p. et grav. d'après Anastasi, Daubigny, Français, Giacomelli etc. Tours, Mame et fils.

Mann. The Roman Villa at Box, in Wiltchire. (Journ. of the Brit. Arch. Assoc., XLIII, 1.)

Memorie di un architetto. Anno I, Nr. 1. (Gennaio 1887.) 4⁰, 4 tav. Torino, Camilla e Bertolero, 1887.

Monclar. Notes sur l'église et les restes du château de Méthamis (Vaucluse.) (Bullet. monument., janv.—févr.)

Montecorboli. Santa Maria del Fiore et sa façade. (Nouv. Rev., 15 mai.)

Morandi. Santa Maria del Fiore. 8⁰, 80 p. Firenze-Roma, Bencini, 1887.

Müntz, E. Les Architectes du palais des papes à Avignon. (Chron. des Arts, 13.)

Negrin, C. A. Il duomo di Milano non è monumento tedesco o francese, mà italiano: lettura fatta all' academia Olimpica. 8⁰, 21 p. Vicenza, Paroni, 1887.

Nix, G. H. Praktisches und theoretisches Handbuch der Treppenbaukunst. Werthvoll für Architekten, Bautechniker, Tischler etc. Herausgegeben unter theilweiser Mitbenutzung von C. H. Stövesandt's gleichnam. Werke. In 37 Tafeln u. über 13 Druckbogen Text. In 12 Heften, 1. Heft. gr. 4⁰, 12 S. mit 4 Tafeln. Leipzig, Scholtze. M. 2. 25.

Oertzen, C. Geschichte der Burg Stargard in Mecklenburg. gr. 8⁰, 62 S. Neubrandenburg, Brünslow. M. 1. —.

Opitz. Zur Charakteristik der Kirchenstile. (Arch. f. christ. Kunst, XI, 1.)

Palustre, L. Les architectes du château de Fontainebleau. (Gaz. archéol., XIII, 1. 2.)

Porciani, G. In omaggio a S. Maria del Fiore, miracolo d'arte. 4⁰, 83 p. Firenze, Raffaello Ricci, 1887.

Privilegj concessi agli architetti e maestri da muro Luganesi negli stati di Savoja. (Boll. stor. della Svizzera ital., 1.)

Pugi, L. Storia del Duomo di Firenze dal suo origine fino ai nostri giorni, con illustr. e la descriz. delle sculture e dei mosaici della medesima. 16⁰, 32 p. Firenze, Ed. Ducci, 1887.

Ravioli, C. Notizie di mss. inediti in ispecie di architettura militare. (Buonarotti, ser. III, Vol. 2, Quad. XI.)

Reise-Aufnahmen der Studirenden der Architektur an der königl. techn. Hochschule zu Aachen unter Leitung der Prof. Ewerbeck u. K. Henrici. 1.—8. Abth. 280 Taf. u. Text. gr. f⁰. Leipzig, Seemann. M. 87. —.

Ricci, C. Il palazzo di Guido Novello da Polenta in Ravenna. 16⁰, 31 p. Bologna, Fava e Garagnani, 1887.

Rundkirche, die, St. Georg in Schönna bei Meran. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., XIII, 1.)

Schloss, das, zu Coblenz und sein Erbauer. (Wissensch. Beil. d. Leipz. Ztg., 24—25.)

Schneider. Die Burgkapellen auf Achalm und Sperberseck. (Württemb. Vierteljahrsschr. für Landesgesch., X, 1.)

Schön, F. Ein städtisches Wohnhaus und Festtheater in Worms. Ein Vorschlag nebst sieben Plänen. gr. 8⁰, 62 S. Worms, Kräuter. M. 2. 70.

Schönherr, D. Das Schloss Schönna. Seine Geschichte und seine Besitzer. 8⁰, VII, 134 p. Meran, Pötzelberger. M. 2. —.

Schmidt, R. Schloss Gottorp, ein nordischer Fürstensitz. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins. Mit vielen Lith. u. Lichtdrucktaf. f⁰, VIII, 84 S. Leipzig, Hessling. M. 35. —.

St. Ours, L. Santa Maria del Fiore. (Rev. internat., April.)

Studii recenti sopra i Nuraghi e loro importanza. (Civiltà cattol., 885.)

Tholin, G., et **Benouville,** P. Un château gascon au moyen-âge, étude archéologique sur le château de Madaillan (Lot-et-Garonne), son histoire, ses transformations et son siège en 1573 par le maréchal de Moutluc. 8⁰, 72 p. et 6 pl.) Paris, Picard.

Tijdschrift, Bouwkundig. (Amsterdam, Erven H. van Munster en Z.) f. 8. 50.

Tour, la, de 300 mètres. (Encyclop. d'Archit., 3 sér., V, 8.)

Tubino, F. M. Estudios sobre el arte en España. La arquitectura en España. 4⁰, XXXII, 308 p. y 2 pl. Sevilla, Andalucia, 1886.

Vignola, Barozzi da. Li cinque ordini di architettura intagliati da Costantino Gianni e ridotti a migliore e più facile lezione, per uso degli architetti, pittori e disegnatori e specialmente per servire di modello all' insegnamento nelle pubbliche scuole e nelle accademie. X. ed. 8⁰, 40 p. con XXXI savole. Milano, Guigoni. L. 2.

Volkstheater, ein neues, für Worms. (Deut. Bau-Ztg., 31.)

Weekblad, Bouwkundig. (Amsterdam, H. van Munster en Z.) f. 8. 50.

Weiterentwicklung, zur, historischer Bauformen. (Deut. Bau-Ztg., 27.)

Zuffanelli, G., e **Faglia,** F. La facciata del Duomo di Firenze dal 1298 al 1887. 16⁰, 24 p. Firenze, Ciardelli, 1887.

IV. Sculptur.

Angelini. Donatello e le sue opere. 16⁰, 52 p. Firenze, Stianti, 1877,

Argnani, F. Illustrazione d'una scultura donatellesca esistente a Solarolo di Romagna, preceduta da uno elenco storio di questo castello. 8⁰, 16 p. Firenza, P. Conti, 1886.

Armstrong, W. Sculpture. (Art Journal, Juni.)

Bertrand, A. L'oeuvre de François Rude en Belgique. (L'Art, XIII, 8 f.)

Bildhauerkunst und Holzschnitzerei in England. (Christl. Kunstblatt, 5.)

Bode, W. Hans Daucher. Ein Nachtrag. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VIII, 2. 3.)

Bonnaffé, E. L'imagerie en bois. (L'Art, XIII, 7.)

Bredius, A. Het Sterfjaar van den Beeldhouwer Adriaen de Vries. (Oud-Holland, V, 1.)

Brunetière. Sur un buste de Rabelais. (Rev. des deux mondes, 1. Mai.)

Brunier, L. Das Geibel-Denkmal in Lübeck. (Blätter f. liter. Unterhalt., 20.)

Calendario, F. Galleria degli artisti veneziani, serie II. Scultori, n. 1. 24⁰, 15 p. c. 10. Venezia, Ancona, 1887.

Courajod, L. La sculpture au moyen-âge et l'époque de la renaissance. (Rev. des arts décor., 9.)

Demmin, A. Die Bildnerei in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Mit Holzschn. V, 77 S. (Studien über die stofflich-bildenden Künste und Kunsthandwerke, 1. Folge.) gr. 8⁰, Leipzig, Thomas. M. 3. —.

Dierks, H. Houdons Leben und Werke. Eine kunsthistorische Studie. Mit 6 Abbildungen in Lichtdruck. gr. 8⁰, VII, 148 S. Gotha, Thienemann. M. 4. —.

Érection d'un monument commémoratif de la révolution française. (Encyclop. d'arch., 8.)

Falke, J. v. Zwei Sculpturwerke von Ad. Hildebrand in Florenz. (Wiener Zeitung, 116.)

Folnesics, J. Zwei Statuen Adolf Hildebrand's im österr. Museum. (Allg. Kunstchron., XI, 22.)

Forbes-Robertson, J. Russian Bronzes. (Magaz. of Art. Mai.)

Gatti. Il monumento sepolcrale di un sutor a ponta fontinale. (Bullet. de comis. archeol. com. di Roma, XV, 2.)

Gedenkfeier für Ferdinand von Miller. (Zeitschr. d. bayr. K.-Gew.-V. in München, 5 u. 6.)

Gournault, Ch. Ligier Richier, statuaire Corrain (1500—1567.) (Art, XIII, 10.)

Grabmale der Pfarrkirche zu Sebenstein. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., XIII, 1.)

Hasselwander. F. Otto König. (Allg. Kunstchron., XI, 24.)

Kolleaux, Tête de femme trouvée dans les ruines du sanctuaire d'Appollon Ptoos. (Bullet. de corresp. héllen., I, II.)

Kämmerer, L. Donatello. (Grenzboten, XXXXVI, 15, 16.)

Kisa, A. Unsere Kunsterzgiessereien. (Allg. Kunstchron., XI, 18.)

Kritik, zur, des Leipziger Mendebrunnens v. F. gr. 8⁰, III, 26 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. —. 60.

Langl, J. Zwei Brunnenprojekte für Wien. (Kunstchronik, XXII, 23.)

Lombardo, P. Galleria degli artisti veneziani, ser. II, Scultori, n. 2. 24⁰. p. 17—30. Venezia, Ancona 1887.

Luschin von Ebengreut. Grabstätten deutscher Studenten in Italien. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., XIII, 1.)

Melani, A. Donatello: studio storico-critico 16⁰, 47 p. Firenze, Arte della stampa, 1887.

Menghin, A. Ein Meraner Künstlergeschlecht die Bildhauer Pendl. 8⁰, 24 S. Bozen, J. Wohlgemuth, 1884.

Messeri, V. Notizie biografiche populari di Donatello e reflessioni artistico morali — per occasione del suo V. centenario. 16⁰, XV, 94 p. Firenze, A. Ciardli.

M(er)z, H. Der „Oelberg“ in Neuffen. (Christl. Kunstblatt, 4.)

Milanesi, G. Catalogo delle opere di Donatello e bibliografia degli autori che ne hanno scritto. 8⁰, 66 p. Firenze, Arte della stampe.

Milchhöfer, A. Reliefs von Votivträgern. (Jahrb. d. k. k. deutsch. Arch. Inst., II, 1.)

Mitzschke. Ein unbekannter gräfl. orlamündischer Grabstein. (Deutscher Herold, XVIII, 1.)

Monument, le, funéraire de Philippe Pot. (Chron. des Arts, 16.)

Müller, R. Künstler der Neuzeit Böhmens — (Julius Melser). (Mitth. des Ver. für Geschichte der Deutschen in Böhmen, XXV, 4.)

Opitz, S. Das Lutherdenkmal in Worms. (Arch. für kirchl. Kunst. XI, 3.)

Ortwein, A. Die Thorpfostenkolosse von Khorsabad. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 8.)

Panzacchi. Donatello. (Nuova Antol., 9.)

Perrot. Les statues de Diane à Delos. (Journ. des Savants, février.)

Petersen, E. Athenastatuen von Epidauros. (Mitth. d. k. deutsch. archäol. Inst. Athenische Abth., 1, 3.)

Philipps, Cl. Leone Leoni and Pompeo Leoni. (Magaz. of Art, April.)

Richter. Das verbesserte Modell zum Lutherdenkmal in Berlin. (Protest. Kirchenztg., 20, 21.)

Robert. Formes et caractères des médaillons antiques de bronze relatifs aux jeux. (Mél. archéol. et d'hist., VII, 1. 2.)

Rohden, H. Zum Hermes des Praxiteles. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., II, 1.)

Rondot, N. Les Sculpteurs de Troyes au XIVe et au XVe siècle 8⁰, 26 p. Nogent-le Rotrou. impr. Daupeley-Gouverneur. (Extrait de la Revue de l'art français, 1887.)

Rziha. Die Legende der Schutzpatrone des Steinmetzhandwerkes. (Correspondenzbl. des Gesammtver. d. deutsch. Gesch.- und Alterthumsvereine, 5.)

Schmarsow, A. Vier Statuetten in der Domopera zu Florenz. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VIII, 2. 3.)

Schmidt, K. Marmorgrabmal König Friedrich I. im oberen Chor des Domes zu Schleswig. Aufgenommen und beschrieben. Fol. (1 Taf. mit 2 S. Text.) Leipzig. Hessling in Komm. M. 2. 50.

Semper, H. Zur Säkularfeier der Geburt Donatello's. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII. 7.)

Sisto V. e la sua statua a Camerino. (Rev. de l'Art. chrét., XXX.)

Sybel, L. Zwei Bronzen. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., II, 1.)

Toschi, B. I bassorilievi de Donatello. (Nuov. Antol., XXII, 3 ser., vol. 9, fasc. 10.)

Tschudi, H. Donatello e la critica moderna. Estratto della Rivista storica Italiana, vol. IV, fasc. II. 8⁰, 36 p. Torino, frat. Rocca 1887.

Valabrèque, A. Urbain Taillebert. Notes sur quelques artistes originaires du nord de la France. (Courr. de l'Art, VII, 17.)

Visconti. Di una testa di giovine Pan. (Bullet. de commis. archéol. comm. di Roma, XV, 2.)

Weizsäcker. Zur östlichen Giebelgruppe des Zeustempels zu Olympia. (Correspondenzbl. für die Gelehrten- und Realschulen Württembergs, 1. 2.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Abnahme, die, der Fresken der Casa de Zuccheri in Rom. (Centralbl. f. Bauverw., 20. 21.)

Armstrong, W. Scottish Painters. (Portfolio, April.)

— Scottish Painters. III. Alexander Carse, William Home Lizans, Walter Geikie, Sir David Wilkie. (Portfolio, Mai.)

— Scottish Painters. IV. John Burnet, James Burnet, Alaxander Fraser, William Nicholson, Andrew Geddes. (Portfolio, Juni.)

Atz. Glasgemälde im Kloster Gries bei Bozen. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., XIII, 1.)

Bächtold, J. Zur Geschichte der Manessischen Bilderhandschrift. (Germania 1886, S. 437 ff.)

Baer, E. La famille du peintre Floris. (Rév. génér., LIII, 1.)

Balluffe, A. P. Mignard et Molière à Avignon. (Corr. de l'Art, VII. 14.)

Bellini, G. Galleria degli artisti veneziani, ser. I. Pittori. N. 2. 3. 24⁰, 16 p. Venezia, Ancora, 1887.

Berthaud, A. H. Genre- und Landschaftsmaler in der Schweiz. (Chron. des Arts, 18.)

Blaikie, J. A. Van Dyck. (Magaz. of Art, April.)

Böckliu's neuestes Gemälde. (Deut. Rundsch., XIII, 9.)

Bonomi, G. M. Il quadro di Tiziano della famiglia Martinengo Colleoni: memorie storiche. 8⁰, 14 S. Bergamo, Cattareo, 1886.

Bredius, A. De Portretschilder Rudolph van Grol. (Oud-Holland. V, 1.)

— De Schilder Jan de Groot. (Oud-Holland, V, 1.)

Bredius, A., en **Veth,** G. H. Paulus Lesire. (Oud-Holland, V, 1.)

Brutails, A. Bible de Charles V. et autres manuscrits du chapitre de Girone. 8⁰ (9 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. (Extr. de la Bibl. de l'École des chartes, T. 47.)

Butler. Portraits of Gentile and Giovanni Gentile. (Academy 784.)

Cern, A. Les Portraits de la Fornarina. (Chron. des Arts, 21.)

Chytil, K. Ueber einige Madonnenbilder Böhmens aus dem 14. u. 15. Jahrhundert. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., XIII, 1.)

Colbacchini, G. Quatro dipinti di sommi maestri, illustrati con note critiche. 8⁰, 248 p., 4 tav. Bassano, Antonio Roberti, 1887.

Contades, Comte de. Les portraits de la dame aux camélias. (Livre, VIII. 4.)

Conway. Raphael's Drawings for the Ansidei Madonna. (Academy, 774.)

Decorationsmalerei, die, der letzten 50 Jahre in Bremen. (Correspondenzbl. z. Deutsch. Maler-Journ., 17.)

Delaborde. Note sur la vie et les ouvrages de Paul Baudry. (Artiste, avril.)

Delbarre, P. Le Peintre Godehaux et ses oeuvres. 8⁰, 16 p. Poitiers, impr. Blais, Roy & Cie.

Desclozeaux. Les vitraux modernes. (Artiste, février.)

Destrée, J. Jean van der Moer. (Bullet. des commiss. roy. d'art et d'archéol., 5. 6.)

Distel. Etsen van Nederlandsche schilders. Amsterdam, Holkema. f. 10.

Dowdeswell, W. Whistler. (Art Journal, April.)

Ebe, G. Historisches Portrait und Allegorie. (Kunst für Alle, 1. und 15. März.)

Ephrussi, Ch. Dürer's Allerheiligenbild. (Graph. Künste, X, 1.)

Farcy, L. L'autel de Saint Louis dans l'église de St. Rémi de Château Gontier. (Rév. de l'art chrét., XXX, 5.)

Fitger, Eine neue Strömung in unserer Malerei. (Gegenwart, 13.)

Flügelaltar, der, von Hohenberg bei Jadning. (Kirchenschmuck [Seckau], 4.)

Frantz, E. Geschichte der christlichen Malerei. 1. Lfg. gr. 8⁰. 1. Th., VI, 112 S. Freiburg i. Br., Herder. M. 1. 50.

Fredericks, J. G. Lambert de Vos. (Nederlandsch Museum, 11. 12.)

Frimmel, Th. A propos du Borée de Rubens. (Chron. des Arts, 12.)

Fua, G. Raffaelo e la corte di Urbino. 16⁰, 26 p. Urbino, Cappella, 1887.

Germain, L. L'Origine de Guillaume de Marcillat, peintre-verrier. XVe—XVIe siècle. 8⁰, 10 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Glasgemälde, die neuen, in der Domkirche zu Bremen. (Correspondenzbl. z. Deutsch. Maler-Journal, 19.)

—r. Die Glasmalerei Geyling in Wien. (Archiv für kirchliche Kunst, XI, 1.)

Glasmalerei, die, in früheren Jahrhunderten. (Schweiz. Gew.-Bl., 7.)

Goovaerts et **Stein.** Le numéro 427 du musée du Louvre. L'adoration des Mages, de Rubens, provenant des Annonciades de Bruxelles. 8⁰, 56 p. Anvers, Backer.

Grillwitzer, A. Ueber kirchliche Malerkunst. (Kirchenschmuck, XVIII, 5.)

Gruyer, M. A. Léonard de Vinci au Musée du Louvre. (Gaz. des Beaux Arts, 1 juin ff.)

Hamerton. Vitality in Portraits. (Portfolio, April.)

Helbig, J. Les peintures murales de la chapelle des religieuses Dominicaines de Béthanie à Montférand. (Revue de l'art chrét., V, 2.)

Heydemann, H. Die Phlyakendarstellung auf bemalten Vasen. (Jahrb. d. K. deut. archäol. Inst., 1, 4.)

Hobart, R. Painting at the Manchester Jubilee Exhibition. (Architect, 3. Juni.)

Hymans. Une visite chez Rubens, racontée par un contemporain. (Bullet. de l'Acad. roy. de Belgique, 2.)

Jessen. Eine Pietà von Arnold Böcklin. (Gegenwart, 13.)

Junker v. Langegg, F. A. Ueber japanische Malerei. (Die Gegenwart, 19.)

Justi, C. Juan de Flandes, niederländischer Hofmaler. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VIII, 2. 3.)

— Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal. 4. Jan van Eyck. (Zeitschr. für bild. Kunst, XXII, 6.)

Kalkmann, A. Aphrodite auf dem Schwan. (Jahrb. d. K. deut. archäol. Inst., I, 4.)

Keller, F. C. Eine alte Plafondmalerei. (Carinthia, 4.)

Koopmann, W. Raphael's Federzeichnungen zur Grablegung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 7.)

Lalanne, L. Mémoire inédit d'Antoine de Jussieu sur le livre d'heures d'Anne de Brétagne. 8⁰, 12 p. Paris, imprim. nationale. (Extrait du Bulletin historique et philologique du comité des travaux historiques et scientifiques, 1886, 3. 4.)

Langegg. Ueber japanische Malerei. (Gegenwart, 19.)

X

Leland, Ch. Mosaic Powder Work. (Art Journal, Mai.)

Lemke. Anton van Dyck. (Vom Fels zum Meer, 7.)

Lewis. Stained Glass in St. Edmund's Church, Kingsdown, Kent. (Journ. of the Brit. Archaeol. Assoc., XLIII, 1.)

Lier, A. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 8 ff.)

Maestri, i primi, della pittura veneziana. Galleria degli artisti veneziani, ser. I. Pittori, N. 1. 24⁰, 15 p. Venezia, Ancora, 1887.

Schultze, Fr. O. Die Sgraffiten des Palazzo Ramirez in Florenz. (Deutsche Bauztg. [Kleine Mittheilungen aus Italien], 38.)

Monkhouse, C. Pictures in Enamel. (Magaz. of Art, Mai.)

Mühlmann und Léval. Die Mosaiken der byzantinischen Klosterkirche Chora (heute Kachrije-Dschamissi) in Konstantinopel nach ihren Inschriften. Fortsetz. (Arch. f. christl. Kunst, X, 11.)

Mühlmann. Die Freskogemälde in der byzantinischen Klosterkirche Chora, heute Kachrije-Dschamissi in Konstantinopel. (Arch. f. kirchl. Kunst. XI, 2 ff.)

Müntz, E. L'adoration des Mages, de Léonard de Vinci. (L'Art, XIII, 8.)

Muther, R. Bruno Piglhein. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XII, 6.)

Nolhac. Petites Notes sur l'Art Italien. II. Deux portraits inconnus de Raphael. (Courr. de l'Art, VII, 14.)

— Petites Notes sur l'Art Italien. III. Sur quelques portraits de l'école de Titien. IV. La fresque de Signorelli à la Chapelle Sixtine. (Courr. de l'Art, VII, 15.)

Nordhoff, J. B. Studien zur altwestfälischen Malerei. (Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinl., 82.)

Opitz, S. Raphael's Sixtinische Madonna und Holbein's Madonna. (Arch für kirchl. Kunst, XI, 5).

Painter, the Humorist, of Bavaria. (Art Journal, April.)

Parnell. The Ansidei Raffaele. (Athenaeum, 3099.)

Peuker, P. Josef Hasselwander. (Allg. Kunstchron., XI, 19.)

Pigeon, A. Le mouvement des Arts en Allemagne. Sébastian del Piombo. (Gaz. des Beaux-Arts, 1 avril.)

Radford. Pieter Clazse and the Dulwich Gallery. (Academy, 785.)

Rahn. Wandgemälde in der Kirche von Hemmenthal. (Anz. f. Schweiz. Alterthumsk., 2.)

Rivoalen, E. La mosaïque française au Louvre et au Panthéon. (Rév. Génér. de l'Arch. XLVII. 4 sér., 9. 10. 11. 12.)

Robinson, J. C. The Crown Collection of Pictures, (Art Journal, Juni.)

Roever, N. Adriaen van der Werff. (Oud-Holland, V, 1.)

— Cornelis van der Voort, een Nachschrift. (Oud-Holland, V, 1.)

Roget. L. Her Majesty's Marine Painter: Sir Oswald Brierly. (Art Journal, Mai.)

Rollett, H. Begegnungen mit Moritz v. Schwind. (Allg. Kunstchr., XI, 14.)

Rooses, M. Karel van Mander's Schilderboeck. (Nederlandsch Museum, 11, 12.)

Rosenberg, A. Die Münchener Malerschule seit dem Jahr 1871. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg., gr. 4⁰,

IV

16 S., mit eingedr. Holzschn. und 2 Kupferlichtdr. Leipzig, Seemann. M. 1. 50.

Schneider, Fr. Die Ausmalung des Chores von St. Martin zu Freiburg. (Zeitschrift für bild. Kunst, XXII, 7.)

Six, J. Cornelis van der Voort als Portretschilder. (Oud-Holland, V, 1.)

Stephens, F. G. William Meulready. (Portfolio, Mai.)

Stiassny, R. Handzeichnungen von Hans Baldung Grien. (Kunstchronik, XXII. 31.)

Stippler, J. Freskogemälde des Kreuzgangs der Domkirche zu Brixen. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., XIII, 1.)

Stuniczka, F. Die bemalten Deckziegel. (Jahrb. d. K. deutsch. archäol. Inst., II, 1.)

Thausing, M. u. K. **Rieger,** nach Vorarbeiten von A. **Woltmann.** Das Evangelarium Heinrich's V. in der Krakauer Schloss-Kathedrale. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., XIII, 1.)

Tiziano. 24⁰, p. 91—101. Venezia, Ancora, 1887.)

Tönnissen, W. Alte Wandmalereien in der Münsterkirche zu Essen. (Jahrb. des Ver. von Alterthumsfr. im Rheinland, 82. Archiv für kirchl. Kunst, XI, 2.)

Tschudi, H. Ein männliches Bildniss von Jan van Eyck. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., (VIII, 2. 3.)

Tuckermann. Zur Bemalung dorischer Tempelgebäude. (Deutsche Bauztg., 17.)

Veckenstedt. Die Farbenbezeichnung im chanson de Roland und in der Niebelunge Not. (Zeitschr. f. Völkerpsychol. u. Sprachwiss., XVII, 2.)

Veludo, G. Imagine della Madonna di S. Marco: monumento bizantino illustrato. 8⁰, 46 p. (Venezia, Emiliana, 1887.)

Verdavainne, G. Le Pastel. (Fédérat. artist., 10—13.)

Vischer, R. Ueber Pietro Testa und Anselm Feuerbach. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., VIII, 2. 3.)

Wauters. De Vlamsche schilders der XV. eeuw. (Hub. e Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes, Dirk Bouts, Hans Memling, Quentin Messys). Uit het Fransch vertaald door J. Sabbe. 8⁰, 76 p. Gaud, J. Vuylsteke.

Zingaro, C. 24⁰, p. 91—101. Venezia, Ancora. 1887.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Alvin. Un projet de médaille à l'éffigie du Régent de la Belgique. (Rev. belge de numism., XLIII, 2.)

— Sur une médaille tournaisienne. (Rev. belge de numism., XLIII, 2.)

Armoiries, les, des édifices publics, monuments, maisons etc. (Arch. hérald. et sigillogr. Neuchâtel, 3.)

Bardt, F. Die Silberfunde von Tempelhof. (Zeitschr. f. Numism., XIV, 3. 4.)

Benoit, A. La monnaie scandaleuse de Strasbourg 1786. (Rev. nouv. d'Alsace-Lorraine, VI, 11.)

Bönhoffer. Der Goldguldenfund von Künzelsau. (Zeitschr. f. Numismat., XIV, 3. 4.)

Catalogo delle monete italiane medioevali e moderne, monete estere, monete romane consolari ed imperiali, monete greche, medaglie componenti la collezione del sign. Ach. Cantoni di Milano. 8⁰, X, 512 p. Milano, Pirola, 1887.

Catalogo delle monete romane, consolari ed imperiali, monete greche, monete italiane, medioevali e moderne, medaglie papali, medaglie del risorgimento e moderne, componenti la collezione del def. march. Guido Caoriani. 8⁰, X, 206 p. Milano, Giac. Pirola, 1887.

Ceresche, M. Les monnaies de Charlemagne. 2e partie. 8⁰, 133—174 p. Gand, Leliaert, Siffert et Co.

Clericus, L. Notizen über die Wappen derjenigen drei Städte des ehemals bayerischen Innkreises, die seit 1779 zu Oesterreich gehören. (Deut. Herold, XVIII, 1.)

Collezione di monete, medaglie, autografi, e oggetti d'arte antichi e moderni del r. mons. D. Cesare Taggiasco di Roma. Parte I. 8⁰, 293 p. Roma, Accademia di Liucei, 1887.

Cumont. Histoire du concours auquel fut soumis Théodore van Berckel pour obtenir le titre de graveur général de la Monnaie, à Bruxelles. (Rev. belge de numism., XLIII, 2.)

Danicourt. Enseignes et médailles d'étain ou de plomb trouvées en Picardie. (Rev. numismat., 1.)

Dannenberg, H. Die ältesten Münzen der Grafen von Stade. — Italienische und französische Denare deutscher Fabrik. — Denarfunde aus der sächsischen und fränkischen Kaiserzeit. — Die Münzen König Philipp's von Schwaben. — Beiträge zur hessischen Münzkunde. (Zeitschr. f. Numism., XIV, 3. 4.)

Delaville le Roulx. Des sceaux des prieurs anglais de l'ordre de l'Hôpital aux XIIe et XIIIe siècles. (Mél. d'archéol. et d'hist., VII, 1. 2.)

Deloche. Anneaux et cachets de l'époque mérovingienne. (Rev. archéol., janv.—févr.)

Demole, E. Tableau des monnaies genevoises de 1535 à 1792. Genf, Georg.

Dirks. Quatre énigmes. (Rev. belge de numism., XLIII, 2.)

Drexler, W. Zur antiken Münzkunde. (Zeitschr. f. Numism., XIV, 3. 4.)

Düning. Zur Münzgeschichte der Grafschaft Regenstein im 16. Jahrh. (Zeitschr. f. Numismat., XIV, 3. 4.)

Engel, A. Notes sur quelques collections numismatiques du midi de la France. (Bull. mens. de numism. et d'archéol., VI, 3.)

Engel, A., et **Lehr,** E. Numismatique de l'Alsace. 4⁰, XXVIII, 272 p. avec fig. et 46 pl. hors texte. Paris, Leroux. fr. 50. —.

Evans. On some Rare or Unpublished Roman Coins. (Numism. Chron., IV.)

Fabriczy, C. Medaillen der italienischen Renaissance. (Beil. z. Allg. Ztg., 113.)

Frage, zur, der bürgerlichen Wappen. (Der deutsche Herold, XVIII, 1.)

Friedenburg, F. v. Schlesiens Münzgeschichte im Mittelalter. I. Theil. Urkundenbuch und Münztafeln. (Codex diplomaticus Silesiae. Hrsg. v. Vereine f. Gesch. u. Alterthum Schlesiens, 12. Bd.) gr. 4⁰. Breslau, Max & Co. M. 4. —.

Gardner. Greek coins acquired by the British Museum in 1885. (Numism. Chron., IV.)

Guecchi, Fr. ed Erc. Le monete dei Trivulzio descritte ed illustrate, con tredici tavole a fotoincisione, sistema Turati. 4⁰, XXXVIII, 76 p., 13 tav. Milano, frat. Dumolard, 1887.

Grätz. Bedeutung der jüdischen Münzen mit dem Feststrauss und dem Portale. (Monatsschr. f. Gesch. u. Wissensch. d. Judenth., 4.)

Head, B. Historia numorum: a manual of greek numismatics. Roy. 8⁰, 888 S. London, Frowde. 42 sh.

Heraldisches. (Corresp.-Bl. z. Deut. Maler-Journal, 24.)

Kirmis, M. Geschichte der städtischen Münze von Posen. (Zeitschr. der histor. Gesellschaft f. die Provinz Posen, II, 3.)

Kornbeck. Ueber das Wappen des Grafen von Marstetten. (Württemb. Vierteljahrsschr. für Landesgesch., X, I.)

Menadier, J. Deutsche Mittelaltermünzen aus den russischen Ostseeprovinzen. (Zeitschr. für Numismat., XIV, 3. 4.)

— Bracteatenfunde. (Zeitschr. f. Numism., XIV, 3. 4.)

Monnaies d'or romaines et byzantines. (Chron. des Arts, 18.)

Nahuys. Numismatique des Indes néerlandaises. (Rev. belge de numism., XLIII, 2.)

Palomes, A. Appendice all' opuscolo: Ré Guglielmo I. e le monete di cuoio: accenni. 8⁰, 80 p. Palermo, Armonia, 1887.

Pas de Deschamps. Sur les monnaies de Fauquembergues. (Rev. numismat., 1.)

Peny. Jetons et méreaux de charbonnages. (Rev. belge de numism., XLIII, 2.)

Peyscha, F. Eine Militärmedaille der Stadt Olmütz. (Mitth. d. k. k. mähr.-schles. Gesellschaft zur Beförderung des Ackerbaues etc. in Brünn, 1886. Notizen-Bl. 9.)

Pick, B. Zur Titulatur der Flavier 3. Die griechischen Münzen. (Zeitschr. für Numism. XIV, 3. 4.)

Les règles du blason: le drapeau. (Arch. hérald. et sigillogr., Neuchâtel, 1, 2.)

Retberg. Die Geschichte der deutschen Wappenbilder. (Jahrb. der herald. Gesellsch. Adler, XVI, 13.)

Robert, C. Les noms de Cologne en latin et dans les langues modernes à propos d'un denier inédit de Lothaire I. (Bullet. mens. de numism. et d'archéol., VI, 3.)

Rada y Delgado, J. Bibliografia numismatica espanola o noticias de las obras y trabajos impresos y manuscritos sobre los diferentes ramos que abraza la numismática debidos à autores espanoles ó à extranjeros que los publicaron en es espanol. Obra premiada por la Biblioteca Nacional. 4⁰, XIII, 632 p. Madrid, M. Tello, 1886.

Schlumberger. Une nouvelle monnaie à légende grecque des émirs Danishmendides de Cappadoce. (Rev. numism., 1.)

Serrure. Étude sur la numismatique gauloise des commentaires de César, par C. A. Serrure, 2ᵉ étude. 8⁰, 40 p. Louvain, Ch. Peeters.

Six. Monnaies lyciennes, fin. (Rev. numism., 1.)

Vallier, G. Les médailles de la réforme religieuse en Suisse. (Rev. belge de numismat., 1886, 4.)

— Médailles et jetons dauphinois III. (Rev. belge de numism., XLIII, 2.)

Valton. Sur une médaille faite au XVᵉ siècle à la cour de Bourgogne. Jacopo Galeota. (Rev. numismat., 1.)

Wappen, das, Philipps, des letzten Grafen von Katzenellenbogen. (Deut. Herold, XVIII, 1.)

Weil, R. Die Medaille auf Johannes Hus. (Zeitschr. f. Numism., XIV, 3. 4.)

Westphalen. La date de l'avènement au trône de Constantin le Grand, d'après Eusèbe et les médailles. (Rev. numismat., 1.)

Wilbrand. Der Bielefelder Münzfund v. 11. August 1885. (VI. Jahresber. d. hist. Ver. f. die Grafschaft Ravensberg zu Bielefeld.)

Witte. Numismatique brabançonne. (Rev. belge de numism., XLIII, 2.)

Wolsborn. Münzfunde aus Ost- u. Westpreussen. (Forts.) (Altpreuss. Monatsschr., 1. 2.)

Wroth. Index to the English Personal Medals in the British Museum. (Numism. Chron., IV.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Agle, A. Manuel pratique de photographie instantanée. 18⁰, 46 p. Paris, Gauthier-Villars. fr. 2. 75.

Angilbert, J. Guide pratique de photocopie industrielle. 8⁰, 23 p. Paris, Delamotte fils et Cie. fr. 2. —.

Berger, A. Psalterium von 1459. Ein bibliographischer Fund. (Oesterr. Liter. Central-Blatt, 9.)

Breling, H. König Lugwig-Album. Bildniss des Königs. 12 Ansichten aus seinen Schlössern. Heliogravüren nach Orig. Aquarellen v. H. B. qu.-fol. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. M. 18. —.

Catalogo generale delle riproduzioni fotografiche, pubblicate per cura dei fratelli Alinari fotografi-editori: terza appendice. 8⁰, 184 p. Firenze, Barbéra, 1887.

Catalogue d'Israël Silvestre. (Bullet. des Beaux-Arts, 14.)

Catalogue descriptif et analytique de l'oeuvre gravé de Félicien Rops, précédé d'une notice biographique et critique par Erastène Ramiro, orné d'un frontispice et de gravures d'après des compositions inédites de Félicien Rops et de fleurons et culs-de-lampe d'après F. Rops, Jean la Palette et Louis Legrand. 8⁰, XXVIII, 536 p. et 5 pl. hors texte. Paris, Conquet.

Cathian-Karlsruhe. Georg Hirth's Kunstverlag und dessen Publicationen. (Zeitschr. für gewerbl. Unterr., II, 1.)

Castellani, C. Notizia di un esemplare della rarissima edizione di Valerio Massimo senza nota di luogo, di anno e di stampatore. 16⁰, 8 p. Bologna, Compositori, 1887.

Chmelarz, E. Die deutschen Kleinmeister des 16. Jahrhunderts. (Mitth. d. k. k. öster. Mus., II, N. F., 6 ff.)

Coleman, W. S. Aus dem Elfenreiche. Studien. 1. u. 2 Liefg. f⁰. (à 4 Chromolith.) Leipzig, Baldamus. M. 13. 50.

— Lebensfrühling. 4 (chromolith.) Studien. f⁰. Leipzig, Baldamus. M. 10. —.

Delisle. Forme des abrévations des liaisons dans les lettres des papes au XIIIᵉ siècle. (Biblioth. de l'École des chartes, XLVIII, 1.)

Du Jardin, J. Les livres. Le fédération artistique, 10—13.)

Duplessis, G. et **Bouchot,** H. Dictionnaire des marques et monogrammes de graveurs. 3ᵉ partie (P—Z.) Fin. 16⁰, 243—326.) Paris, Rouam.

Eckhardt, H. Matth. Merian, Skizze seines Lebens . . . nebst Verzeichn. der Kupferstiche. Basel, Georg.

Essenwein. Hans Tirols Holzschnitt darstellend die Belehnung König Ferdinand's I. mit den österr. Erbländern durch Kaiser Karl V. auf dem Reichstage zu Augsburg am 5. Sept. 1530. Nach dem Originale im Besitze der Stadtgemeinde Nürnberg hrsg. gr. f⁰, 12 S. m. 18 Taf. Frankfurt a. M., Keller. M. 45. —.

Faelli, E. Saggio sulle bibliografie degli incunaboli. 16⁰, 40 p. Città di Castello, S. Lapi, 1887. L. 1.

Falk. Die Schüler Guttenberg's, Fust's und Schöffer's. - Der Liviusherausgeber und Uebersetzer Nic. Carbach zu Mainz. (Central-Bl. f. Bibliothws,, 5.)

Gravure, la, sur pierre. Traité pratique à l'usage des écrivains et des imprimeurs-lithographes. Gravure, outils, préparation, acidulation, méthodes étrangères, impressions, accidents. 12⁰, 82 p. Paris, au bureau du journal l'Imprimerie. (Biblioth. pratique de l'imprimeur.) fr. 1. —.

Gravures, les, de Jean de Bavière, prince-évêque de Liège, comte de Hollande (1390—1425). Reproductions des gravures de Maestricht, d'Othée, de Dordrecht par les procédés de M. Phoorens. 8⁰, 337—359 p. Bruxelles, Gobbaerts.

Hennen. Das Missale der Trierschen Erzdiöcese im 15. u. 16. Jahrh. nebst Beiträgen zur Geschichte des Buchdrucks und Buchhandels im damaligen Trier. (Central-Bl. f. Bibliothekswesen, 3.)

Hessels. The History of the Invention of Printing. (Academy, 781.)

Hodson, J. S. Fifty Years' Development of the Graphic Arts. (Art Journal, Juni.)

Kalff, G. Eeen Overijsselsch album amicorum der 16de eeuw. (Oud-Holland, V, 1.)

Kunst, moderne, in Meisterholzschnitten. 1 Bd., 1887. (In 12 Liefgn.) 1. Liefg., f⁰. (2½ Bogen Illustr. m. Text, S. 1—4 m. eingedr. Künstler-Bildnissen.) Berlin, Berliner Verlags-Comptoir, A—H. M. 1. —.

Maguire, B. Wasserlilien. 4 (chromolith.) Studienblätter. f⁰. Leipzig, Baldamus. M. 10. —.

Mancinelli, A. La stampa nell' Umbria e la r. tipografia di Feliciano Campitelli di Foligno: Cenni storici. 4⁰, 43 p. fig. Foligno, stab. F. Campitelli, 1887.

Marks, the, and Devices of the early Printers. (Art Journal, April.)

Masi, E. Carlo Goldoni e Pietro Longhi. (Nuova Antol., XXII, 8.)

Meyer, K. Die Bibelillustration in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. allg. Gesch., Litterat., Kunstgeschichte, 3.)

Plantin, Christopher, the Antwerp Printer. (Quaterly Rev., April.)

Ritter, F. Ein Wiener Schriftmusterbuch aus dem 16. Jahrh. mit Miniaturmalereien. (Mitth. d. österr. Mus., II, N. F., 5.)

Robertson, H. R. Art of pen and ink drawing, commonly called etching. 12mo, 62 S. London, Winsor & Newton. 1 sh.

Rundschau, photographische. Organ d. Club der Amateur-Photographen in Wien. Hrsg. von Carl Srna, Red. v. C. Schiendl. Unter besond. Mitwirkung von Dr. F. Mallmann und Ch. Scolik. 1. Jahrg. 1887, 12 Hefte, gr. 8⁰, 1. u. 2. Heft, 32 S. m. eingedr. Fig. u. 1 Lichtdr. Wien, Lechner in Comm. M. 12. —.

Scheibe, E. 50 Blatt Monogramme zum Gebrauche für Graveure, Kupferstecher, Lithographen, Decorations-, Porzellan- und Glasmaler, Wagenlackirer, Wäschegeschäfte etc. 1. Folge. Vier verschiedene Schriftarten in 1200 alphab. geordn. Typen. 50 Taf. qu. gr. 4⁰. Weimar, B. F. Voigt. M. 5. —.

Stadele, S. Das Neueste und Ganze des Zinkdruckes oder vollständig theoret.-prakt. Lehrbüchlein zur Ausübung der Autographie in ihrem ganzen Umfange u. auf ihrem jetzigen Standpunkte. 2. verm. u. verbess. Aufl. 8⁰. (84 autogr. S. m. 2 Taf.) München, Finsterlin. M. 2. —.

St. Heraye, B. G. Du Commerce des Livres a la Fin du XVIIIe siècle. (Livre, VIII, 4.)

Stiefvater, L. Beitrag zur Geschichte des Buchdruckes u. Buchhandels i. Steiermark. (Oesterr. Buchhändler-Corresp., 16.)

Vente Buccleugh. (Courr. de l'Art, VII, 18.)

Verfahren, ein neues photographisches. (Keim's Techn. Mitthlgn. f. Malerei, 32.)

Vogel, H. W. La Photographie des objets colorés avec leurs valeurs réelles. Manuel des procédés isochromatiques et orthochromatiques. Traduite de l'allemand par Henry Gauthier-Villars, et augmenté des notes de l'auteur. 8⁰, IX, 193 p., avec une chromolithographie, 2 photoglypties exécutées d'après elle, hors texte et 15 grav. Paris, Gauthier-Villars.

Wedmore. Whistler's new series of Etchings. (Academy, 782.)

Welschinger, H. La Direction Générale de l'Imprimerie et de la Librairie. (Livre, VIII, 6.)

Wessely, J. E. Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher. 1. Bd., gr. 8⁰. Hamburg, Händcke & Lehmkuhl. Inhalt: Georg Friedrich Schmidt. Verzeichniss seiner Stiche und Radirungen. Mit dem Bildniss Schmidt's in Lichtdruck, XXXV, 108 S. II. Richard Earlom. Verzeichniss seiner Radirungen und Schabkunstblätter, VIII, 94 S.

Wustmann, G. Ein unerkanntes Selbstbildniss Dürer's. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXII, 6.)

VIII. Kunstindustrie; Costüme.

Alpár, J. Springbrunnen aus Fayence. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, März.)

L'Ancienne France: les Arts et Métiers au moyen âge, étude illustrée d'après les ouvrages de P. Lacroix sur le moyen âge et la renaissance. Ouvrage orné de 181 gravures et d'une chromolithographie. 8⁰, 307 p. Paris, Firmin Didot et Co.

Arbeitsmethode, die französische, in der Porzellanfabrication. (Sprech-Saal, 17.)

Bach, E. Neue Muster in altem Stil. 1. Lfg., gr. 4⁰. IV, 36 S. mit eingedr. Fig. Dornach, Th. Dillmont. M. 3. —

Bapst, G. Études sur l'orfévrerie française au XVIIIe siècle: les Germains, orfévres-sculpteurs du roi. 8⁰, XXXI, 254 p. avec grav. et 6 planches. Paris, Rouam. fr. 15. —

Basilica, la, di S. Giovanni Battista in Monza ed il suo tesoro: memorie storiche illustrate. 4⁰, 23 tavole. Como, Fustinoni, 1887.

Berling, K. Sächsische Zinnmarken. (Kunstgew. Bl., 7.)

Blümner, H. Leben und Sitten der Griechen. 3. Abthlg.: Feste und festl. Spiele etc. Mit 15 Vollbildern und 13 in den Text gedr. Abbildungen. 8⁰, IV, 190 S. (Wissen, das, der Gegenwart, 63. Bd.) Prag, Tempsky. M. 1. —.

Bösch, H. Heiligtümer, Kleinodien und Ornat der Spitalkirche zum h. Geist in Nürnberg im Jahre 1401. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, II, 2.)

Bombay Pottery. (Journal of Indian Art, 17.)

Boncz, E. Die heil. Krone von Ungarn. (In magyar. Sprache. (Müvészi Ipar, 2.)

Bonnaffé, E. Le meuble en France au XVIe siècle. 4⁰, 296 p. avec 120 grav. Paris, Rouam.

Bouilhet, H. La Galvanoplastic. (Rev. des Arts, décembre, 10.)

— Arts industriels: La Reproduction des objets d'art par la galvanoplastic, conférence. 8⁰, 16 p. Paris, Chaix.

Bouwmeester. Antwerpen, schetsen en details van hedendaagsche en onde kunst en voorwerpen van kunstnejverheid benevens antwoorden en prijsvragen. Arnhem, P. Gouda Quint, f. 8.

Bucher, B. Geld- und Arbeitswerth im Mittelalter. (Blätter für Kunstgewerbe, XVI. 2.)

Burnham, S. M. Precious stones in nature, art and literature. Illustrated. 8°. Boston. 15 sh.

Burke, B. Les ateliers des gobelins et de la savonnerie. Le cabinet du roy. (L'art pour tous, 628—629, 632—633.)

Burty, Ph. Les arts décoratifs au Japan. (L'Art, 553.)

Champfleury. Une mosaïque de fayence au musée de Sèvres. (Rev. d. Arts, décembre, 10.)

Cosson. English Military Effigies and their Relation to the History of Armour. (Archaeol. Journ., 172.)

Crull, F. Das Amt der Goldschmiede zu Wismar. Mit 2 Tafeln Abbildungen in Lichtdr., hoch 4°, III, 65 S. Wismar, Hinstorff. M. 4. —

Day, L. Victorian Progress in Applied Design. (Art Journal, Juni.)

Deck, F. La Fayence. 8°, 301 p. avec grav. Paris, Quentin. fr. 3. 50. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.)

Demmin, A. Die Kunsttischlerei in ihrer geschichtlichen Entwicklung. (Studien über die stofflich bildenden Künste u. Kunsthandwerke, 2. Folge.) gr. 8°, III, 75 S. Leipzig, Thomas.

Depping, G. B. Les corporations françaises d'arts et de métiers au moyen âge. (L'art pour tous, 638—639.)

Dillmont, Th. Encyklopädie der weibl. Handarbeiten. gr. 8°, IV, 614 S. mit eingedr. Fig. Dornach. Th. de Dillmont. M. 3. —

Drach, C. A. v. Arbeiten des A. Eisenhoit für hessische Landgrafen. (Kunstgew. Bl., 7.)

Erinnerungen eines früheren Gesellen und jetzigen Meisters im Fach der Hafnerkunst. (Allgem. Kunstchronik, XI, 12.)

Essenwein, A. Einige Gold- und Silbergefässe aus dem Schatze im germanischen Museum. (Anz. des germ. Nationalmus., II, 3.)

— Stuhllehnen vom 17. Jahrhundert. (Anz. des germ. Nationalmus.. II, 2.)

Fabriczy, C. Wandteppiche deutschen Fabricats aus dem Schlosse zu Neuburg. (Kunst und Gewerbe, 5.)

Fachgewerbe, vom, für kirchliche Kunst. (Allg. Kunst-Chronik, 17.)

Fachzeitung der Drechsler und Gewerksgenossen. Zeitschrift für die Interessen der Drechsler, Metall- und Eisendreher etc., sowie der Central-Kranken- und Sterbekasse der Drechsler und anderer gewerblicher Arbeiter (E. H.) und der sämmtlichen freien Vereine oben angeführter Branchen Deutschlands. Red.: F. B. Mehlhaff. 1. Jahrgang, April 1887 bis März 1888, 12 Nrn. (B. mit Beilagen.) f°. Hamburg, Jensen & Co. M. 4. —

Falke, J. v. Das Bett. (Vom Fels zum Meer, 8.)

Farcy, L. Broderies, Tissus, Tapisseries. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)

— Un nouvel ostensoir à la cathédrale d'Angers. (Rev. de l'Art chrét., XXX, 5.)

Flugblätter, kunstgewerbliche. 12 Motive für die Formgebung von Erzeugnissen der Textil-, Holz- und Metallindustrie, sowie der decorativen Plastik aus dem „Industrie- u. Gewerbeblatt der Reichenberger Zeitung", herausgeg. von Gebrüder Stiepel. I. Serie. hoch 4°. Reichenberg, Fritsche. M. 1. 20.

Focke, J. Vom bremischen Zinngiesseramt. (Mitth. des Gewerbe-Museums zu Bremen, 5.)

Folnesics, J. Die moderne Glasindustrie in Oesterreich. (Kunst und Gewerbe, 5.)

Fontenay, L. F. E. (bijoutier) †. (Rév. d. arts décembre, 10.)

Fournel, V. Les Cris de Paris: Types et Physiognomies d'autrefois. 8°, 223 p. avec 85 grav. Paris, Firmin Didot. Fr. 4. 50.

Fowler, J. (Nach.) Die Verwitterung des Glases. (Blätter für Kunstgewerbe, XVI, 4.)

Franken, D. Une coupe de C. Bellekin au Musée du Louvre. (Courr. de l'Art, VII, 16.)

Franklin, A. La vie privée d'autrefois: Arts et métiers, modes, moeurs, usages des Parisiens du XIIe au XVIIIe siècle, d'après des documents originaux ou inédits. 2 vol., 18°. T. 1. (L'Annonce et la Réclame, les Cris de Paris, 248 p.) T. 2. (Les Soins de toilette, le Savoir-vivre, 243 p.) Paris, Plon, Nourrit et Cie. à vol. fr. 3. 50.

Garnier, E. Les industries d'art dans l'ancienne France. Études sur les musées et les collections de la province. (L'Art, 546. 547.)

Germain, les, orfévres parisiens. (Interméd. des cherch. et curieux, 25 mars.)

Gerster, L. Fliesen aus Kappelen, Kanton Bern. (Anz. f. schweiz. Alterthumsk., 2.)

Gewerbe-Politisches. (Blätter für Kunstgewerbe, XVI, 3.)

Glas, spanisches. (Blätter für Kunstgewerbe, XVI, 1.)

Glocken und Glockenstühle. (Arch. für christl. Kunst, X, 11 ff.)

Görig, C. Die Achatindustrie in Idar-Oberstein. (Kunstgew. Bl., 6.)

Graul, R. Régence- und frühe Louis XV-Möbel. (Kunstgew.-Bl., 6.)

Grès, S. Cérames et armoiries liégeoises. (Bullet. de l'Inst. archéol. liégeois, XIX, 1.)

Guiffrey. Inventaire des tapisseries du Charles VII, vendues par les Anglais en 1422. (Biblioth. de l'École das chartes, XLVIII, 1.)

Gupte, B. A. Bombay Embroidery, with 12 page plates. (Journal of Indian Art, 18.)

Heiden, M. Eine deutsche Aufnäharbeit aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. (Kunstgewerbebl., III, 8.)

Heierli, J. Die Anfänge der Weberei. (Anz. f. schweiz. Alterth., 2.)

Heydan, A. Zwei Pilgerzeichen. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., VIII, 2. 3.)

Hilty (Nach, mit Anmerkungen v. Dr. W. Götz). Die Kunst des Arbeitens. (Correspondenzbl. z. Deutsch. Maler-Journ., 20.)

— Die Kunst des Arbeitens. (Schweiz. Gew.-Bl., 8.)

Hofmann, K. B. Ueber Zutheilung antiker Bronzen. (Mitth. d. k. k. Central-Commiss., XIII, 1.)

Kallenberg, C. Morgenländisches Kunstgewerbe. (Volkswirthsch. Wochenschr., 172.)

Kostimky, O. Ueber die Bedeutung des Kunstgewerbes. Vortrag, gehalten im Kunstgewerbe-Museum (in böhmischer Sprache). 8°, 12 S. Prag, J. Otto,

Jekelfalussy, v. Ungarns Hausindustrie im Jahre 8184. (Statistische Monatsschrift, XIII, 2.)

Jung. Das japanische Kunstgewerbe. (Schl.) (Ausland, 17.)

Iwan, F. Bemalte Jamunder Bauernstühle. (Kunstgew. Bl., 7.)

Kaiserin, die, von Japan über Frauenkleidung. (Oesterr. Monatsschrift für den Orient, 3.)

Kaschmir-Kupfergefässe, die, in der Mustersammlung des bayerischen Gewerbemuseums. (Kunst und Gewerbe, 5.)

Keramisches im Museum für Völkerkunde in Berlin. (Sprech-Saal, 13.)

Kingsley, R. G. A lace school at Bruges. (Art Journ., März.)

Köhl. Grosse Goldfibel zu Worms. (Corresp.-Blatt d. Westd. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, VI, 4.)

Koula, J. Beiträge zur Geschichte der Töpferkunst in Böhmen (in böhm. Sprache). (Zlatá Praha, 19–23.)

Laboulaye, C. L'Art industriel, ou les Beaux-Arts considérés dans leurs rapports avec l'industrie moderne. 8⁰, 312 p. avec 267 grav. Paris. Masson.

Lacordaire, M. Revue de l'art décoratif contemporain: L'art de se meubler. (L'Art pour tous, 638–639.)

Leland, Ch. G. Pressed wood-work. (Art Journ., März.)

Lessing, J. Der Augsburger Pokal von 1721. (Jahrb. d. K. preuss. Kunstsamml., VIII, 2. 3.)

— Handarbeit. Vortrag, gehalten in der volkswirthschaftl. Gesellschaft in Berlin am 12. März 1887. (In erweit. Form.) 34 S. (Volkswirthschaftliche Zeitfragen, Heft 67.)

Linas, C. Le Reliquaire de Pépin d'Aquitaine au trésor de Conques. (Gaz. arch., XIII, 1, 2.)

— Émaillerie limousine. La croix stationale du musée diocésain de Liège et le décor champlève à Limoges. 8⁰, 35 p., une gravure hors texte. Liège, Grandmont-Donders.

Lipp, W. Die Gräberfelder von Keszthely. II. (Ungar. Rev., VII, 3.)

Loquet, C. Aperçu historique de la serrurerie depuis les origines jusqu'à nos jours. 16⁰, 138 p. Rouen, impr. Deslays.

Luthmer, F. Chinesisches Porzellan. (Gewerbe-Blatt aus Württemb., 13, nach Frankftr. Ztg., Nr. 65.)

— Die Uebertreibungen in unserer Hauseinrichtung. (Illustr. Schreiner-Zeitung, 11.)

Madl, K. B. Geschmiedete Schlosserarbeiten in Prag (in böhm. Sprache). (Berichte der Architekten und Ingenieure, 1887, II–III.)

Majoliken, italienische. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 46.)

Molinier, E. Inventaire du trésor de St. Liège sous Boniface VIII. (1295.) (Biblioth. de l'école des chartes, 6.)

Mordhorst, H. Die amerikanische Töpferscheibe. (Sprech-Saal, 14.)

Mosaikverfahren, ein neues, von Augustin Ceresa. (Wieck's Gew.-Ztg., 17.)

Neumann, W. A. Ueber den Messkelch. (Mitth. d. österr. Mus., II, N. F., 4 ff.)

Nieustädt's Trocken-Aetz-Verfahren. (Central-Blatt f. Glas-Ind. u. Keramik, 47.)

Nordhoff, J. B. Meister Eisenhut. (Jahrb. des Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinlande, 82.)

Nowak, H. Die Tapete, eine culturhistorische Studie. (Mitth. d. nordböhm. Gew.-Mus., 4.)

Origine et racconto delle cose più degne dell' arte della lana. 8⁰, 50 p. Padova, Prosperini,

Pabst, A. Der Schatz im Rathhaus zu Mölln. (Kunstgew.-Bl., 6.)

Pasteiner, J. Drei Teller. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, März.)

Perrot. Revue des inventions utiles dans les arts et les sciences. Nouvelle édition, revue et augmentée. 8⁰, 240 p. avec fig. Limoges, Ardant et Cie.

Popp, J. Die Ungvarer Fayence. In magyar. Sprache. (Müvézi, Jpar, 2.)

Porzellan, das alte, blau und weisse. (Westermann's illustr. Monatsschr., XXXI, April.)

Pottier, M. Une vase de verre à incinération. 8⁰, 7 p. et pl. Montauban, impr. Forestié. (Extrait du Bulletin de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne.)

Prokop, A. Der Teppichschatz im Besitze des mährischen Gewerbe-Museums in Brünn. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., XIII, 1.)

Radisics, E. Gestickte Borte eines Leintuches. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, März.)

Redgrave, G. R. Some Elizabethan salt-cellars. (Art Journ., März.)

Rée, P. J. Ein Bucheinband vom Jahre 1568. (Anz. des german. Nationalmus., II, 2.)

— Büchereinbände von geschnittenem und ge triebenem Leder. (Kunstgew.-Bl., 8.)

Restauration, la, de la Cassette de l'Escurial. (Chron. des Arts, 8.)

Richards, J. W. Aluminium: its history . . . metallurgy and applications, including its alloys. Cr. 8⁰, 346 S. London, Low & Co. 12 sh 6 d.

Rimbaud, A. Les Illuminations. Notice par Paul Verlaine. 8⁰, 103 p. Paris, aux publications de la Vogue.

Ris-Paquot. Traité pratique de peinture sur fayence et porcelaine à l'usage des débutants. 1er édition, 8⁰, 48 p. avec 11 vign. et 4 pl. en couleur. Paris, Laurens.

Robinson, M. Irish Lace. (Art Journ., Mai.)

Spitzen, russische. (Blätter für Kunstgewerbe, XII, 3.)

Satsuma-Fayencen. (Central-Bl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 48; nach dem „Ostafrikan. Lloyd".)

Schlesinger. L. Christiansthal. Mitth. des Ver. f. Gesch. d. Deutschen in Böhmen, XXV, 3.)

Schmidt, A. Ein Werk der keramischen Decorationsmalerei. (Sprech-Saal, 13.)

— Geschichtliches vom Pressglas. Sprech-Saal, 14.)

Schmiedearbeit, eine, vom Jahre 1667. (Central-Bl. für Bauverwaltung, 13.)

Schnerich, A. Ein Hungertuch zu Gurk vom Jahre 1458. (Mitth. der k. k. Central-Commiss. N. F., XIII, 1.)

Schnitzschule, die, in Meyringen. (Schweizer Gew.-Bl., 9.)

Shore. Old Ironworks in Hampshire. (Antiquary, 89.)

Siehe. Der Silberfund von Ragow. (Mitth. der niederlaus. Gesell. für Anthropol., 3.)

Sokolowski, M. Drei in Polen gefundene orientalische Alterthümer. In polnischer Sprache. Sonderabdruck aus Sprawozdan komisyi do bad. hist. sztuki w Polsce, III, 4. hoch 4⁰, 24 S. Krakau, Akad. d. Wissensch.

Stockbauer, J. Die Möbel. (Bucher, Geschichte der techn. Künste, 22. Liefg.)

Suttner, G. Frhr. v. Zur Geschichte der Auflösung der k. k. Porzellanfabrik in Wien, nach den gleichzeitigen stenographischen Reichsrathsprotokollen. Als Manuscript gedruckt. 4⁰, 16 S. Wien 1887.

Tapper, J. Die Brandtechnik an Holzwaaren. (Wieck's Gew.-Ztg., 15.)

Tauschirarbeit. (Mitth. des Gew.-Museums zu Bremen, 2.)

Tischler, O. Eine Emailscheibe von Oberhof und kurzer Abriss der Geschichte des Emails. Vortrag, geh. in der Sitzung der Physikal.-ökonom. Gesellschaft zu Königsberg. Berlin, Friedländer & Sohn. M. —. 90.

Töpferei-Schule, ungarische, in Modor. (Centr.-Blatt f. Glas-Ind. u. Keramik, 45; nach einem Artikel v. Zoltán Péterffy v. Jágocs im „Ipar és keresk. Közl".)

Töpfern, von den, zu Mlaka u. Laufen in Krain. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 47; aus dem Berichte der k. k. Gewerbeinspectoren.)

Ueberreste, die, des Bremer Rathsstuhles. (Mitth. d. Gewerbe-Mus. zu Bremen, 3.)

Valentin, V. Steinle's Entwürfe zu Pokalen. (Kunst u. Gewerbe, IV.)

Verfahren zur Glasvergoldung. (Centralbl. für Glas-Ind. u. Keramik, 45.)

Verfahren zum Verzieren von Porzellan mit Glasfluss. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 45.)

Vivell, C. Das Antipendium. (Kirchenschmuck [Seckau], 13.)

Wastler, J. Die Technik der Steinätzung und deren Künstler in der Steiermark im 16. und 17. Jahrhundert. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XIII, 1.)

Weisbrodt. Die ungarische Hausindustrie. (Ausland, 18.)

Winter, S. Das altböhmische Tafelgeräthe. (In böhm. Sprache.) (Svetozor, 18—20.)

Zapf, L. Spätslawische Keramik in Bayern. (Allg. Ztg., zweite Beil., 86.)

Zibrt, C. Beiträge zur Kenntniss des altböhmischen Costüms. (In böhmischer Sprache.) (Lumir, 9—12.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Bucher, B. Die Sammlungen an Kunstgewerbemuseen und ihre Aufgabe. (Kunstgewerbebl., III, 8.)

Capitales, las Grandes. Monografias descriptivas y artisticas de las más famosas y monumentales cindades del mundo moderno. Paris, Roma, Londres, Berlin. 4⁰, Cuadernos 1. Barcelona, Cortezo y Comp., 1887.

Fisenne, L. Kunstdenkmale des Mittelalters im Gebiete der Maas vom XII.—XVI. Jahrhundert. Aufgenommen und gezeichnet. Metallarbeiten. 1. Bd. 1.—6. Lfg. hoch 4⁰. (1. Lfg. 20 autogr. Taf.) Aachen, Cremer. M. 13. —.

Hauser, A. Die Kunst in Dalmatien. II. Das Mittelalter. (Oesterr.-ungar. Revue, III, 1.)

Zugänglichkeit von Kunst- und Kunstgewerbemuseen. (Nordwest, 11.)

Ajaccio.
— Le Musée d'Ajaccio. (Chron. des Arts, 22.)

Amsterdam.
— **Franken.** Exposition de Dessins anciens, à Amsterdam. (Courr. del'Art, VII, 19.)

— **Lübke,** W. Das Museum von Amsterdam. (Allg. Ztg., Beil. 136.)

— Meisterwerke, die, des Rijksmuseums zu Amsterdam. Photogravure-Prachtwerk. Mit erläut. Text von A. Bredius. (In 15 Lfgn.) Ausg. auf Kupferdr.-Papier, Vollbilder auf China. 1. u. 2. Lfg. f⁰, 24 S. mit 8 eingedr. u. 11 Vollbildern. München, Hanfstängl. à M. 12. —.

Antwerpen.
— **Corneli,** R. Deutschland auf d. Antwerpener Weltausstellung im Jahre 1885. Unter Mitwirkung von Adolf Liederwald u. K. Fr. Pfau. [Aus: „Antwerpen u. die Weltausstellung im Jahre 1885."] f⁰, 52 S. mit Illustr. Leipzig, Pfau. M. 10. —.

— Rapports des ouvriers délégués à l'Exposition internationale d'Anvers en 1885. 2 vol. 8⁰. (T. I. X—658 p., T. II. 555 p.) Paris, imp. nat.

Berlin.
— Adressen-Ausstellung. (Corresp.-Bl. z. Deut. Maler-Journal, 18.)

— Ausstellung von Schülerarbeiten der Berliner Handwerkerschule. (Corresp -Bl. z. Deutschen Maler-Journal, 18.)

— Die neu eröffnete Abtheilung deutscher Bildwerke im k. Museum zu Berlin. (Kunstchron., XXII, 24 ff.)

— **Dunker,** D. Berliner Meisterateliers. (Deut. Rev., XII, 6.)

— **Feldmann,** S. Kunstbriefe. Verein Berliner Künstler. — Ant. v. Werner's Krönungsbild. (Allg. Kunstchronik, XI, 16. 21.)

— **Rosenberg.** Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Kunstchronik, XXII, 34.)

Bordeaux.
— **Vallet.** Exposition de Bordeaux. (Courrier de l'Art, VII, 16.)

Brügge.
— **Jardin,** du, J. Exposition des beaux-arts de Bruges. (Fédérat. artist., 10—13.)

Brünn.
— Bericht über das unter der Verwaltung der k. k. mähr.-schles. Gesellschaft etc. stehende Franzens-Museum im Jahr 1885. (Mitth. d. k. k. mähr.-schles. Gesellschaft z. Beförderung des Ackerbaues etc. in Brünn, 1886. Notizenbl., 2.)

— **Prokop,** A. Der Teppichschatz im Besitze des Mährischen Gewerbe-Museums in Brünn. I. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XXXI, 1.)

— — Zur Möbelsammlung des Mährischen Gewerbe-Museums. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Museums, 3 ff.)

— Schicksal, über das, einzelner Privatsammlungen. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Museums, 3, nach Pallas.)

— **Schramm,** W. C. Zur mähr.-schles. Biographie. CCIII. Eduard Sykora u. seine Sammlungen. (Mitth. d. k. k. mähr.-schles. Gesellsch. z. Beförderung d. Ackerbaues etc., Brünn 1886, Notizenbl. 3.)

Brüssel.
— Le Salon des XX. (Chron. des Arts, 10.)

— **Willems.** Courrier de Bruxelles. (Courr. de l'Art, VII, 15.)

Budapest.
— **Frimmel,** Th. Les nouvelles acquisitions de la galerie de Budapest. (Chron. des Arts, 7.)

Cholet.
— **Champury,** Ed. Le Musée de Cholet. (Courr. de l'Art, VII, 17.)

Coblenz.
— **Becker.** Das königliche Schloss zu Coblenz. Ein Beitrag z. Gesch. des letzten Kurfürsten von Trier Clemens Wenceslaus und der Stadt Coblenz. Mit 4 Lichtdr.-Bildern. 8⁰, V, 223 S. Coblenz, Groos. M. 2. 50.

Düsseldorf.
— **Levin.** Die Ausstellung von Bildern älterer Meister zu Düsseldorf. (Kunstchronik, XXII, 27 ff.)

Edinburgh.
— The Royal Scottish Academy. (Art Journal, April.)

Florenz.
— **Donati,** G. Catalogo del museo indiano nel r. istituto di studi superiori in Firenze. 16⁰, 90 p. Firenze, Le Monnier.
— Florentiner Kunst- und Gedenkfeste. (Allg. Ztg., Beil. 134 ff.)
Frankfurt a. M.
— Die Rothschild'sche Kunstsammlung. (Allg. Kunstchronik, XI, 23.)
Fréjus.
— **Aubenas,** J. A. Musée municipal de Fréjus, explication des antiquités qu'il renferme. 16⁰, 120 p. Fréjus, imp. Chailon. fr. 1. —.
Gent.
— **Frédrix,** C. Exposition du cercle artistique de Gand. (Fédérat. artist., 10—13.)
— **Ricordomi.** Salon de Gand 1886. Étude et critique. 12⁰, 64 p. Bruxelles, A. Lefèvre.
Genua.
— Kunstausstellung, eine, in Genua. (Kunstchronik, 23.)
Glasgow.
— Internationale Industrie- u. Kunstausstellung in Glasgow. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 50—53.)
Graz.
— Vom Grazer Landesmuseum Joanneum. (Allg. Kunstchronik, XI, 23.)
Grosswardein.
— Sammlung, die kunsthistorische, eines Kirchenfürsten (Arnold v. Ipolyi). (Allgem. Kunstchronik, 21.)
Hannover.
— Ausstellung von Zeichnungen, Decorationsmalereien und Modellierarbeiten gewerblicher Lehranstalten aus d. Provinz Hannover. (Zeitschrift f. gewerbl. Unterr., 3.)
Herrenwörth.
— **Crämer,** J. L. Schloss Herrenwörth, das bayerische Versailles, in Wort und Bild. Eine gedrängte Geschichte des Königsschlosses mit ganz genauem Führer, Abbildungen, Entwurf u. Plänen des ganzen Schlossbaues, dann die Porträts u. Biographien von hervorrag. Männern aus der Umgebung des Königs Ludwig II. 8⁰, 82 S. München, Selbstverlag. M. 1. 80.
Jaromer.
— Landwirthschaftliche u. gewerbliche Regional-Ausstellung zu Jaromer. (Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 47.)
Königswart.
— **Kisa,** A. Das fürstlich Metternich'sche Museum in Königswart. (Allg. Kunstchron., 14.)
Kopenhagen.
Nordische Industrie-, Ackerbau- und Kunstausstellung. (D. Handels-Museum, 13.)
— Ausstellung in Kopenhagen. (Centralbl. für Glas-Ind. u. Keramik, 47.)
Leitmeritz.
— Mittheilungen aus dem Diözesan-Museum. (Beil. z. den Consistorial-Currenden der Leitmeritzer bischöflich. Diöcese.) Nr. 1—4. Leitmeritz. 4⁰.
London.
— Die Ausstellung der k. Akademie der Künste in London. (Allg. Ztg., Beil. 124.)
— **Bucher,** B. Die Ausstellung der britischen Colonien. (Blätter f. Kunstgewerbe, XVI, 1. 2.)
— L'Exposition Américaine de Londres. (Courr. de l'Art, VIII, 21.)
— **Monkhouse.** The R. Institute of Painters in Water-Colours. (Academy, 783.)
— — Some treasures of the National-Gallery. (Magaz. of Art, April.)
London.
— **Monkhouse.** The Grosvenor Gallery. (Academy, 784.)
— **Philipps.** The Royal Academy I. (Academy, 783 ff.)
— **Zapf.** Goldschmiede- und Juwelierarbeit auf der Colonialausstellung in London. Aus dem von Herrn Zapf am 4. April 1887 im Wiener Kunstgewerbeverein gehalt. Vortrage. (Blätter f. Kunstgewerbe, XVI, 5.)
Mainz.
— Verzeichniss der im Stadttheater zu Mainz ausgestellten Bilder aus Mainzer Privatbesitz. (Anz. d. german. Nationalmuseums, II, 3.)
Mecheln.
— **Verdavainne,** G. Exposition de la Lucas Gilde de Malines. (Fédérat. artist., 10—13.)
Modena.
— **Boni,** C. Rapporto bienale del museo civico di Modena per gli anni 1885—1886. 8⁰, 17 p. Modena, Toschi e C.
Monza.
— Basilica, la, di S. Giovanni Batt. in Monza ed il suo tesoro: memorie storiche illustrate. 23 tav. Como, J. Justinoni. Edit. 1887.
München.
— Kunstgewerbe-Ausstellung, deutsch-nationale, zu München 1888. (Zeitschr. d. bayer. K.-Gew.-Vereins in München, 5 u. 6.)
— Correspondenz aus München. (Kunstchronik, XXII, 34.)
— F. von Uhde. (Allg. Kunstchronik, XI, 24.)
— **Wüstemann.** Kunstbriefe aus München. (Allg. Kunstchronik, XI, 22.)
New-York.
— Collection Stewart de New-York. (Chron. des Arts, 13.)
— **Oldcastle,** J. An American Millionaire's Gallery. (Art Journal, Mai.)
Nürnberg.
— **Bösch,** H. Heiligthümer, Kleinodien und Ornat der Spitalkirche zum Heil. Geist in Nürnberg im Jahre 1401. (Anz. d. german. Nation.-Museums, II, 2.)
Olmütz.
— Museums-Verein, der, in Olmütz. (Mitth. d. k. k. mähr.-schles. Gesellsch. z. Beförderung d. Ackerbaues etc. in Böhmen, 1886, Notizenbl. 2.)
Paris.
— Catalogue descriptif des peintures, aquarelles, pastels, dessins rehaussés, croquis et eaux-fortes de J. F. Millet. 8⁰, 99 p. avec portrait et facsimile d'autographe. Paris, impr. Quantin. fr. 1. —.
— Catalogue illustré de l'Exposition des beaux-arts. Salon de 1887. (Peinture et sculpture.) 8⁰, 384 p. contenant la liste des exposants et 750 gravures. Paris, Baschet.
— Chennevières. Les Expositions annuelles de la Société des Artistes français. (Artiste, avril.)
— **Darcel,** A. Les arts décoratifs au Musée de Cluny: le Marbre. (Rev. des arts déc., 10.)
— **Dargenty,** G. Exposition internationale de Peinture et de Sculpture. Galerie Georges Petit. (Courrier de l'Art, VIII, 21.)
— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Elysées le 1er mai 1887. 18⁰, CL—461 p. Paris, Paul Dupont. fr. 1. —.
— L'exposition des œuvres de Millet. (Chron. des Arts, 16.)
— Guide du viseteur. La Peinture et la Sculpture de 1887; par A. Martin. 18⁰, 68 p. avac plan. Paris, imp. Hennuyer. fr. —. 50.

Paris.

— **Gonse**, L. Une nouvelle salle de la Renaissance et du moyen-âge au Musée du Louvre. (La Chron. des arts, 21.)

— **Hamel**, M. Le Salon de 1887. (Gaz. des B.-Arts, 1 juin ff.)

— **Laussedat.** Le Conservatoire des arts et métiers depuis sa fondation, conférence faite à Bordeaux, le 24 sept. 1886, au congrès internationale de l'enseignement technique, commercial et industriel. 8⁰, 23 p. Paris, imp. nat.

— **Lebasteur**, H. Les Métaux à l'Exposition universelle de 1878, leur propriétés résistantes, leur emploi dans le matérial de chemins de fer. (Classe 43. Produits de la métallurgie.) 4⁰, 308 p. et 8 pl. Paris, Dunod.

— **Lenot.** Les expositions d'hiver à Paris. (Rev. du monde latin, mars.)

— — Salon de 1887. (Rev. du monde latin, mai.)

— **Leroi**, P. Le Salon de 1887. (L'Art, 1 juin.)

— Livre, le, d'or du Salon de peinture et de sculpture (8e année, 1886), Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par Georges Lafenestre et orné de 15 pl. à l'eau-forté gravées par diverses artistes. 8⁰, X—120 p. Paris, Librairie des bibliophiles. fr. 25. —.

— **Lostalot**, A. Exposition internationale de Peinture et Sculpture. (Galerie Georges Petit.) (Gaz. des B.-Arts, 1 juin.)

— **Noulens**, J. Artistes français et étrangers au Salon 1886. (Annuaire du Salon, 2e année.) 18⁰, 465 p. Paris, Dentu. fr. 5. —.

— Salon des aquarellistes français 1887 (1er année) Texte par Eugène Montrosier. Fasc. 1. 8⁰, 8 p. avec 2 pl. hors texte, 4 grav. et 2 lettres ornées. Paris, Launette et Cie.

— Société des pastellistes français. Exposition annuelle (3e année), ouverte du 2 au 30 avril 1887. 16⁰, 28 p. Paris, Ve Renou et Maulde.

— Thiébault-Sisson. Le Salon de sculpture. (Nouv. Rev., 15 mai.)

— Vom Pariser Salon. (Allgem. Kunstchronik XI, 19 ff.)

Perugia.

— **Weissel**, L. Städtebilder aus Toscana und Umbrien. 3. Perugia. (Westermann's illustr. deut. Monatsh., XXXI, April.)

Pierrefonds.

— **Viollet-le-Duc.** Description et histoire du château de Pierrefonds. 12e édition. 8⁰, 48 p. et pl. Paris, Librairie centrale d'architecture.

Pisa.

— **Colonius**, D. Pisa, ein Stadtbild aus Italien. (Aus allen Weltth., XVIII, 7.)

Prag.

— Das Kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer. Bericht des Curatoriums f. das Verwaltungsjahr 1886. 8⁰. Prag 1887.

— Das Kunstgewerbemuseum in Prag. (Centr.-Bl. f. d. gewerbl. Unterrichtswes. in Oester., VI, 2.)

Reims.

— **Leblan**, E. Les Monuments historiques de la ville de Reims (architecture, histoire). Sous la direction de M. Louis Paris, pour le texte et avec la collaboration, pour la gravure, de M. Rudolphe Pfnor et des meilleurs artistes contemporains. Livr. 1 à 10. f⁰, VIII p. et 1—60 p., 38 planch. hors texte et grav. Paris, imp. Motteroz.

Rom.

— **Boito**, C. La mostra dei tessuti in Roma. (Nuov. Antol., XXII, 9.)

Rom.

— **Colini**, G. A. Cronaca del museo preistorico ed etnografico di Roma. Anno II. (1885—86.) 8⁰, 22 p. Roma, Gius. Civelli.

— L'Exposition des Tissus et Dentelles à Rome. Les Tapisseries. (Courr. de l'Art, VII, 13. 19.)

— **Mayerhofer**, A. Geschichtl.-topograph. Studien über das alte Rom. Mit 1 Karte. gr. 8⁰, III, 115 S. München, Lindauer. M. 2. —.

— **Müntz**, E. Les Antiquités de la ville de Rome aux XIVe, XVe et XVIe siècle. (Topographie, monuments collections) d'après des documents nouveaux. 8⁰, 186 p. et planches. Paris, Leroux.

— **Quirinus.** L'exposition des Tissus et Dentelles à Rome. (Courrier de l'Art, 13.)

— **Rossi.** Miscellanea di notizie bibliografiche e critiche per la topografia e la storia dei monumenti di Roma. (Bull. d. Comiss. arch. comun. di Roma, XV, 2.)

Roubaix.

— **Duthil**, J. Les Beaux-Arts à Roubaix, exposition de 1886. 16⁰, 74 p. Lille, imp. du Nouvelliste et de la Dépêche. fr. 1. —.

Santiago.

— Villa-Amil Y Castro. Memoria sobre la creación de un Museo Arqueológico en la ciudad de Santiago. 4⁰, 71 p. Madrid, Imper. del Colegio de Sordo-Mudos y de liegos.

St. Germain-en-Laye.

— Museum zu St. Germain-en-Laye. (Berliner philol. Wochenschr., VII, 17—20.)

Susa.

— **Ferroro**, E. Il museo civico di Susa. (Atti d. soc. d. archeol. d. Torino, V, 1.)

Tours.

— Tableau de Providoni au Musée de Tours. (Chron. des Arts, 11.)

Trient.

— Elenco alfabetico dei donatori e dei doni fatti alla biblioteca ed al museo della città di Trento dal 1 gennaio al 31 dicembre 1886. 8⁰, 15 p. Trento, Scotoni e Vitti.

Troyes.

— **Valabrégue**, A. Musée de Troyes. (Courrier de l'Art, VII, 22.)

Venedig.

— **Carotti**, J. Catalogue des tableaux de la ci-devant collection Barberigo de Venise. 8⁰, 47 p. Milan, Pirolo.

— L'Esposizione artistica nazionale illustrata. 8 p. Venezia, Emporio, 1887.

— L'Esposizione artistica: opera di scienze, lettere ed arti. 4⁹, 1—32 p. Venezia, Veneta.

— **Ramberg.** Nationalausstellung in Venedig. (Allg. Kunstchronik, XI, 20 ff.)

— Venezia e l'esposizione nazionale artistica del 1887: pubblic. straord. della Illustrazione Ital. 36 p. Milano, Fratell. Treves.

— **Wolf**, A. Die National-Ausstellung in Venedig. Kunstgewerbe. (Allg. Kunstchronik, XI, 22 ff. — Kunstchronik, XXII, 34.)

Weimar.

— **Lübke**, W. Weimar und seine Kunstschätze. (Nord u. Süd, April.)

Wien.

— Graphische Ausstellung in Wien. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, März.)

— Die Ausstellung für kirchliche Kunst im Oesterr. Museum. (Allg. Kunstchron., XI, 12. — Blätter f. Kunstgewerbo, XVI, 5.)

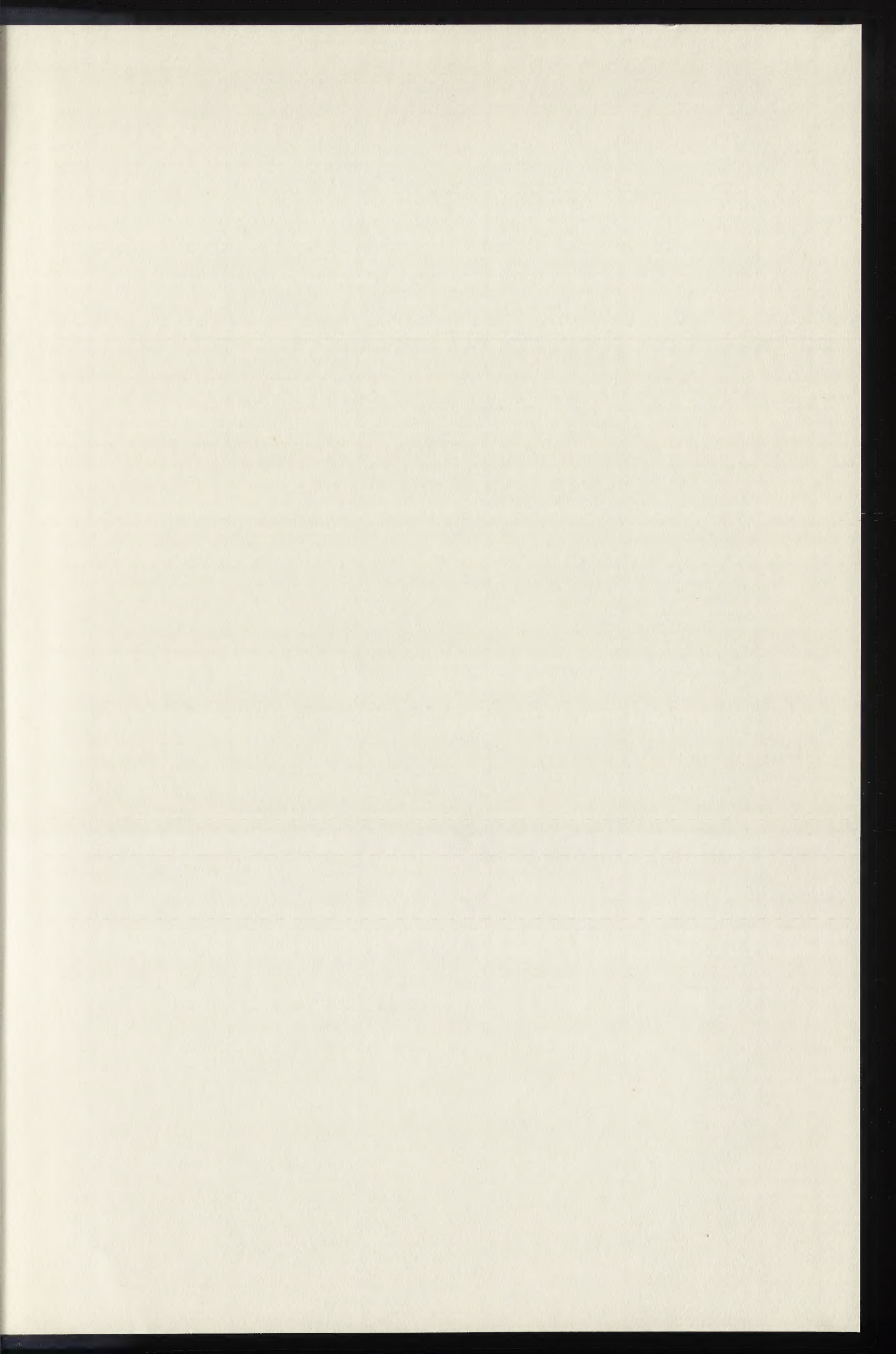
— **A. V. B**(arvitius). Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände im k. k. Oesterr. Museum für Kunst u. Industrie. (Christl. Akademie, 4.)

Wien.
— Vom Fachgewerbe f. kirchliche Kunst. (Oest. Museum.) (Allg. Kunstchronik, XI, 17.)
— **Falke**, J. v. Bericht über die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände im k. k. Oester. Museum. (Mittheil. des Oestereich. Museums, II, N. F., 5.)
— Die Galerie Harrach. (Allg. Kunstchronik, XI, 17.)
— **Helfert**, J. A., Frhr. v. Das kaiserliche Belvedere und dessen Kunstschätze im October 1848. (Wiener Ztg., 77. 78.)
— Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus. (Kunstchronik, XXII, 28 ff.)
— **Ilg**, A. Möbel-Ausstellung 1887. (Die Presse. 135.)
— Katalog, illustrirter, der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart im k. k. Oesterreich. Museum für Kunst u. Industrie. gr. 8°, VII, 126 S. mit eingedr. Illustr. u. 9 Taf. Wien, Gerold's S. M. 2. —.

Wen.
— **Kisa**, A. Die XVII. Jahresausstellung im Künstlerhaus. (Allg. Kunstchronik, XI, 15 ff.)
— Neues Kolossal-Rundgemälde der Schlacht von Champigny von Détaille und Neuville. (Allg. Kunstchronik, XI, 16.)
— **Lauser**. Courrier de Vienne (Courrier de l'Art, VII, 15.)
— **Leisching**, E. Die Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände im Oesterr. Museum. (Allg. Ztg., Beil. 138.)
— Die Möbelausstellung. (Allg. Kunstchronik, XI, 20 ff.)
— **Neumann**, W. A. Die kirchliche Ausstellung. Alte Kelche. (St. Leopold-Blatt, 6.)
— **Scherich**, A. Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände vom Mittelalter bis zur Gegenwart, im Oesterr. Museum. (Kirchenschmuck, XVIII, 6.)
— **Schnütgen**. Die Wiener Ausstellung kirchlicher Gegenstände. (Köln. Volks-Ztg., 21. u. 22. April.)

Berichtigungen.

S. 277, Z. 4 lies: anspruchsloseren.
S. 289, Z. 1 (der Anmerkung) lies: Surius.
S. 298, Z. 8 von unten lies: des älteren.
S. 299, Z. 2 Komma, statt Semikolon.



GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00611 6012

